sistemamusica

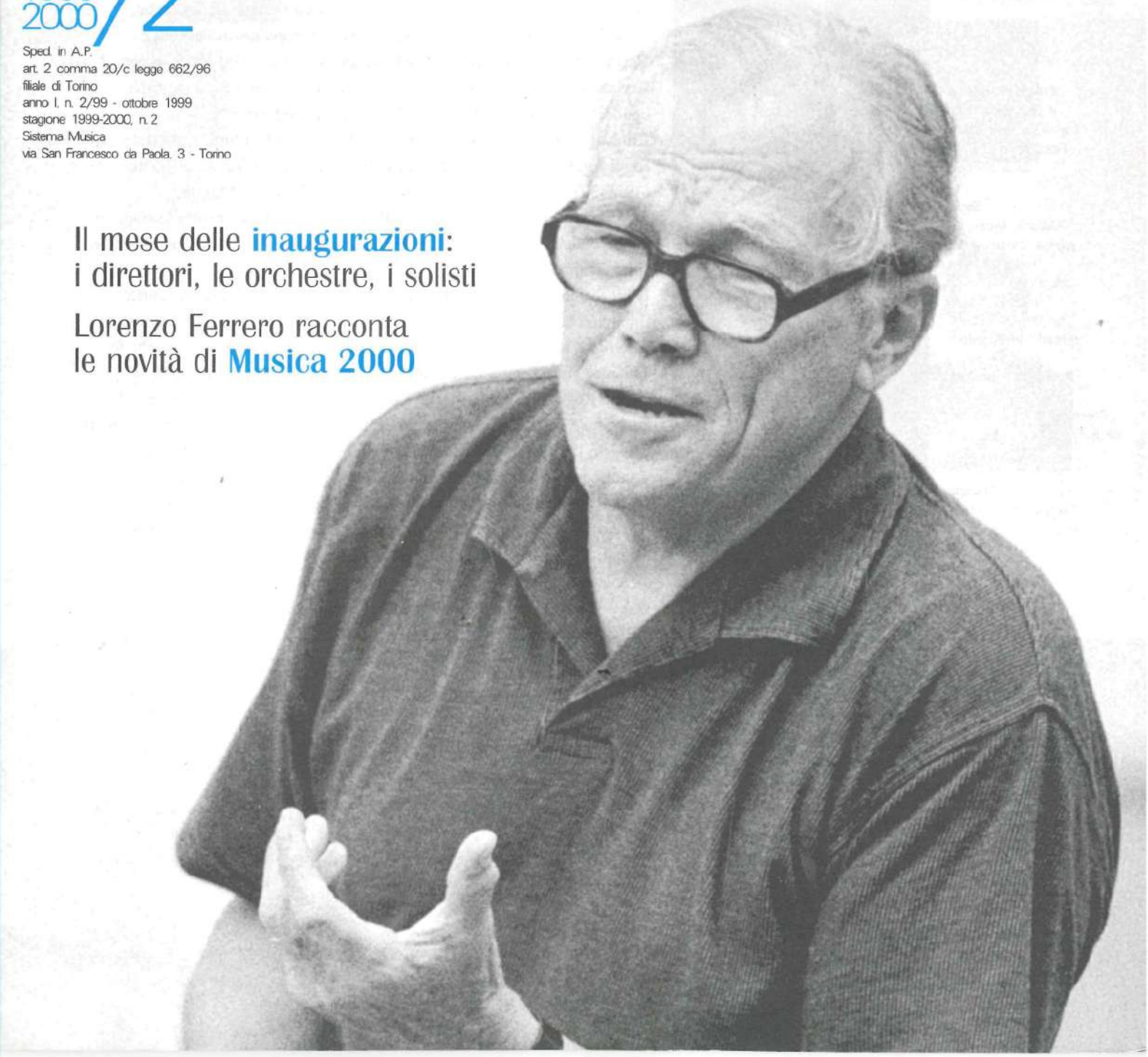
gli appuntamenti di ottobre

1999 2000 /2

Sped. in A.P.
art. 2 comma 20/c legge 662/96
filiale di Torino
anno I, n. 2/99 - ottobre 1999
stagione 1999-2000, n. 2
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino

Il mese delle **inaugurazioni**:
i direttori, le orchestre, i solisti

Lorenzo Ferrero racconta
le novità di **Musica 2000**



sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Progetto grafico e impaginazione
Sunshine Boulevard
Francesco Panico
Lina Brocco

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Cooperativa Solaris
via dell'Industria, 15
10144 Torino
tel. 011 54.51.25

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno I n. 2
ottobre 1999

Copertina:
in primo piano
Georges Prêtre,
in alto, da sinistra,
Yo-Yo Ma,
Katia e Marielle Labèque,
Igor Stravinskij

editoriale

La vocazione musicale di Torino è stata soprattutto pratica e organizzativa; ma anche Londra o Amsterdam sono state molto più brave a connettere un tessuto culturale che a partorire geni in loco.
Nel secolo XVIII la scuola violinistica piemontese stabilisce un ramo Torino-Roma-Parigi; nell'Ottocento, quando la Corte si consacra alla causa dell'Unità, una vivace classe borghese dà vita a società filarmoniche, società del quartetto, scuole corali; i *Concerti Popolari* di Pedrotti e Depanis precedono tutta Italia nel fondare da noi una cultura sinfonica; il fine secolo vede a Torino l'esordio più glorioso di Puccini, e la prima conoscenza italiana di Wagner, Massenet, Richard Strauss, Rimskij-Korsakov, nonché l'attività di Toscanini al Vittorio Emanuele (oggi Auditorium RAI); dopo la Grande Guerra c'è il Teatro di Torino (1925-30) di Gualino, Gatti e Gui a tenere le fila con l'Europa; a Torino nasce la prima Orchestra Radiofonica Italiana, mentre le stagioni concertistiche della Pro Cultura Femminile attirano qui il mondo musicale internazionale.
Oggi Sistema Musica rappresenta l'eredità di questo illuminato spirito organizzativo. Non è detto che i musicisti, di per sé, vadano d'accordo fra loro più di altre corporazioni: è la complessità dei mezzi richiesti che lo impone. Torino, sulla base culturale delle sue biblioteche musicali, con il Teatro Regio, il Conservatorio "Giuseppe Verdi", i due Auditorium del Lingotto e della RAI, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, *Settembre Musica*, l'Unione Musicale e la corona di altre società concertistiche, è molto più fortunata di altre città più ricche di quattrini ma meno di sedi adatte e di memorie impegnative. Questa è la sua ricchezza: Torino può camminare senza arrampicarsi sui vetri per inventare cose nuove; abbandoni l'idea malinconica delle "formule caratterizzanti", di spiccata origine commerciale, e non si preoccupi troppo del "prestigio" che è implicito nel livello di qualità e intelligenza di chi lavora all'altezza delle sue tradizioni.

Giorgio Pestelli

sommario

agenda

5 Calendario ottobre 1999

argomenti

9 «Il mio gesto è il mio pensiero»
Georges Prêtre e l'arte dell'interpretazione
di Savina Neirotti

10 Un percorso tra i generi
Lorenzo Ferrero racconta a un amico le novità di Musica 2000
di Nicola Campogrande

12 Come sfidare Beethoven
Un pianista di fronte all'integrale delle sonate
di Andrea Lucchesini

12 Letture. La morale di Brendel

13 La rivoluzione in 32 pezzi
Al telefono con Maria Tipo

14 Sul fronte del Novecento
Appunti di una stagione
di Carmelo di Gennaro

16 Diario sudamericano
di Savina Neirotti

Unione Musicale

18 Alla ricerca del suono perduto
Umberto Benedetti Michelangeli e un'orchestra *free lance*
di Filippo Fonsatti

19 Una piccola eccitazione su Bach e Berg
Thomas Demenga e il suo violoncello

19 La tastiera illuminata

20 Gli incontri ravvicinati di Anteprima
I musicisti scendono dal palcoscenico

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

21 "Candide", parodia e contaminazione
di Filippo Fonsatti

21 Cotta al punto giusto
Schoenberg e la tonalità di "Verklärte Nacht"

22 "Petruška" e la solita domanda: progresso o restaurazione?

22 Domenica Musica

23 Com'è grosso il concerto
Esecuzioni integrali di Haendel e Corelli
di Andrea Bambace

sommario

Associazione Lingotto Musica

24 **Thielemann al Lingotto**
di Giorgio Pestelli

25 **Il violoncello, la mia voce**
di Antonella D'Antoni

Teatro Regio Torino

26 **"The Rake's Progress"**
Primo approccio all'opera

27 **Un Piccolo Laboratorio**
Parole, note, immagini
di Filippo Fonsatti

28 **La musica da vedere**
Le "Fontane di Roma" di Respighi

28 **Strauss, Nietzsche e il pubblico**

Città di Torino

29 **Giovani ascoltatori crescono**
Un progetto di divulgazione nelle scuole superiori
di Paola Reverdini

lettere al giornale

30 **Proposte e critiche**

appuntamenti

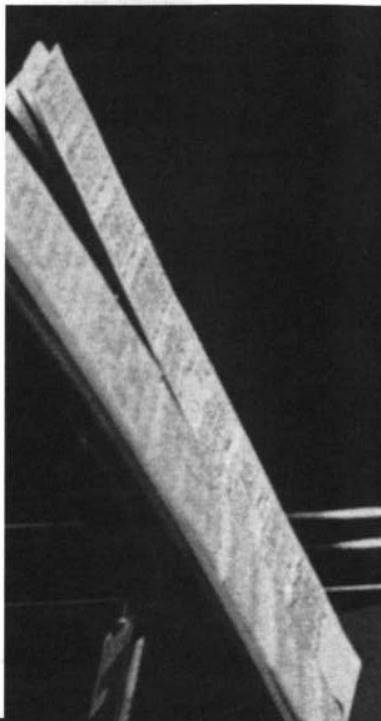
31 **Antidogma Musica, Centro Jazz, Camerata Strumentale "Alfredo Casella" e altro**

tema e variazioni

32 **Il Teatro Regio di Torino, da figura giuridica pubblica a figura giuridica privata**
di Federica Bratto

da non perdere

32 **Discovering "Così fan tutte"**
An Interactive Journey
into the World of Mozart's Opera



6 mercoledì

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Orchestra da camera di Mantova
Umberto Benedetti Michelangeli *direttore*
Katia e Marielle Labèque *pianoforti*

Ravel
Le tombeau de Couperin per orchestra

Mozart
Concerto in mi bemolle maggiore per 2 pianoforti e orchestra K. 305
Sinfonia in do maggiore K. 551 *(Jupiter)*

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 30 settembre, lire 50.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Georges Prêtre *direttore*

Brahms
Ungarische Tänze trascritte per orchestra:
n. 1 in sol minore
n. 3 in fa maggiore
n. 4 in fa diesis minore
n. 5 in sol minore
n. 21 in mi minore

Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore *(Titan)*

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio da martedì 5 ottobre, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

7 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Georges Prêtre *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio da martedì 5 ottobre, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

9 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 1999 - 2000

Orchestra del Teatro Regio
Pinchas Steinberg *direttore*

Haydn
Sinfonia in la maggiore Hob. I n. 87

Mozart
Sinfonia in re maggiore K. 504 *(Prag)*

Respighi
Fontane di Roma, poema sinfonico

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita da martedì 28 settembre, lire 30.000, 24.000 e 21.000

13 mercoledì

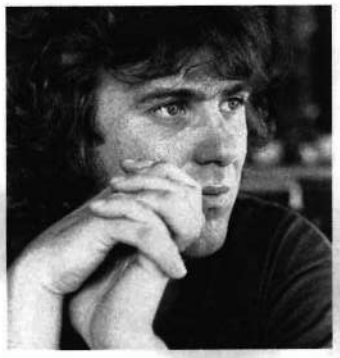
Unione Musicale
serie blu

Alexander Lonquich
pianoforte e fortepiano

La tastiera illuminata *(terzo concerto)*
Musiche di Mozart e autori contemporanei

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 7 ottobre, lire 35.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000



Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Orchester der Deutschen Oper Berlin
Christian Thielemann *direttore*

Wagner
Lohengrin, preludio all'atto I

R. Strauss
Tod und Verklärung, poema sinfonico op. 24

Schubert
Sinfonia in do maggiore D. 944 *(Die Grosse)*

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita da mercoledì 6 ottobre, da lire 40.000 a lire 90.000

14 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Frédéric Chaslin *direttore*

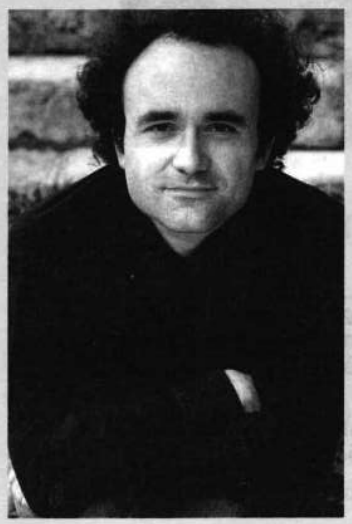
Schoenberg
Verklärte Nacht per orchestra d'archi op. 4

Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune

R. Strauss
Don Quixote, variazioni fantastiche su un tema di carattere cavalleresco op. 35

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio da martedì 5 ottobre, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000



15 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Frédéric Chaslin *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio da martedì 5 ottobre, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

16 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 1999 - 2000

Orchestra del Teatro Regio
Stanislaw Skrowaczewski *direttore*
Domenico Nordio *violino*

Brahms
Tragische Ouverture in re minore op. 81

Bartók
Concerto n. 2 per violino e orchestra

R. Strauss
Also sprach Zarathustra, poema sinfonico op. 30

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita da martedì 28 settembre, lire 30.000, 24.000 e 21.000

17 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Marina Ghigino *violino e direttore*
Monica Berni, Fiorella Andriani *flauti*

Corelli
Concerto grosso in re maggiore op. 6 n. 1
Concerto grosso in re maggiore op. 6 n. 4

Bach
Concerto brandeburghese n. 4 in sol maggiore per violino, 2 flauti, archi e continuo BWV 1049

Haendel
Concerto grosso in la maggiore op. 6 n. 11

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
ore 10.30

biglietti numerati e posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10, lire 20.000 e 13.000

20 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Andrea Lucchesini *pianoforte*

Beethoven. Le sonate per pianoforte
(primo concerto)

Sonata in sol maggiore op. 14 n. 2
Sonata in mi bemolle maggiore op. 7
Sonata in mi minore op. 90
Sonata in do maggiore op. 53 (*Aurora*)

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 14 ottobre, lire 35.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

21 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
George Pehlivanian *direttore*
Leonidas Kavakos *violino*

Bernstein
Candide, ouverture

Glazunov
Concerto in la minore per violino e orchestra op. 82

Dvořak
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
(Dal nuovo Mondo)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio da martedì 5 ottobre, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

22 venerdì

Unione Musicale
Anteprima

Andrea Lucchesini *pianoforte*

Incontro con l'interprete prima del concerto

Beethoven. Le sonate per pianoforte

Piccolo Regio Puccini - piazza Castello 215
ore 18

ingressi, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 25 ottobre, lire 10.000

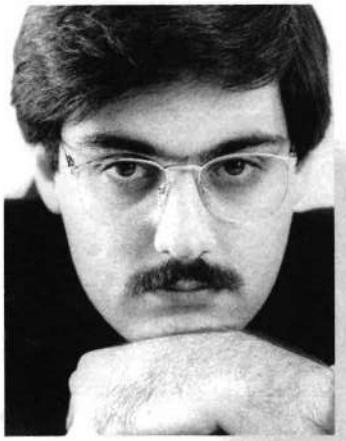
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
George Pehlivanian *direttore*
Leonidas Kavakos *violino*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli, Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio da martedì 5 ottobre, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000



26 martedì

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Yo-Yo Ma *violoncello*

O'Connor
Appalachia Waltz

Sheng
Seven Tunes Heard in China

Wilde
The Cellist of Sarajevo op. 12

Kodály
Sonata op. 8

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita da sabato 23 ottobre, da lire 40.000 a lire 90.000

Teatro Regio Torino
Piccolo - Laboratorio

L'histoire du soldat
di Igor Stravinskij

Strumentisti dell'Orchestra del Teatro Regio

Silvio Gasparella *direttore*
Paola Roman *voce recitante*
Luca Valentino *regista*
Claudio Cinelli *elementi scenici*
Laura Viglione *costumi*
Loris Petrillo *movimenti coreografici*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

ingressi, in vendita la sera dello spettacolo, lire 10.000

27 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Thomas Demenga *violoncello*
Alexander Lonquich *pianoforte*

Debussy
Sonata per violoncello e pianoforte

Webern
Tre Piccoli pezzi per violoncello e pianoforte

Demenga
Eine kleine Erregung (über Berg und Bach) per violoncello e pianoforte

Beethoven
Sonata in la maggiore per violoncello e pianoforte op. 69

Larcher
Vier Seiten per violoncello solo

Schubert
Sonata in la minore per violoncello e pianoforte D. 821 *(Arpeggione)*

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 21 ottobre, lire 35.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

28 giovrdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Yutaka Sado *direttore*
Mikhail Pletnev *pianoforte*

Wagner
Parsifal, Preludio e *Incantesimo del Venerdì Santo*

Liszt
Les Préludes, poema sinfonico
Concerto n. 2 in la maggiore per pianoforte e orchestra

Stravinskij
Petruška, scene burlesche in quattro quadri

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio da martedì 5 ottobre, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

29 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Yutaka Sado *direttore*
Mikhail Pletnev *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli, Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio da martedì 5 ottobre, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
Orario: 9.30-18 tutti i giorni feriali escluso il sabato.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio - via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
Orario: 10-18 dal lunedì al sabato, fino a sabato 16 ottobre; da lunedì 18 ottobre 14-18.

Associazione Lingotto Musica
Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
Orario: 14.30-19 dal lunedì al sabato. Per il mese di ***ottobre*** la biglietteria sarà aperta da mercoledì 6 a mercoledì 13, e da sabato 23 a martedì 26.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
Orario: da martedì a venerdì 10.30-18, sabato 10.30-16, un'ora prima degli spettacoli.

«Il mio gesto è il mio pensiero»
Georges Prêtre e l'arte dell'interpretazione

di Savina Neirotti

Maestro, quali sono i momenti della sua carriera che lei ricorda con più nitidezza e che considera professionalmente e personalmente più importanti?

«Mi viene subito in mente la prima volta che ho eseguito *Capriccio* di Strauss all'Opéra Comique, dove ho iniziato la mia carriera parigina alla fine degli anni Cinquanta dopo essere stato nei teatri di provincia, a Marsiglia, Lille e Tolosa. E come dimenticare il mio debutto proprio a Marsiglia, all'età di ventidue anni? Dovevo dirigere *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, che per l'Orchestra era musica di repertorio, e mi ricordo ancora che nel tragitto verso il podio mi sentivo come se stessi andando alla ghigliottina. Quando presi la bacchetta le mani mi tremavano talmente che fui costretto a dirigere senza, ma dopo alcuni minuti ho dimenticato tutto per pensare solo alla musica!
Ho un altro ricordo sempre legato al *Capriccio* di Strauss, opera prodigiosa per l'orchestrazione, e riguarda un'altra città importantissima nella mia vita, Vienna. Fui invitato da Karajan a dirigere i Wiener Philharmoniker e lui mi chiese espressamente di eseguire *Capriccio*. Sapevo che era un'opera di repertorio e mi ricordo che tentai di dissuaderlo, ma lui mi rispose che voleva proprio sentire quell'opera diretta da me. Ebbi soltanto due ore di prova, e neanche nella sala del concerto; mi ricordo che ero tristissimo perché non ebbi il tempo di provare tutto, ma fui confortato dall'Orchestra che mi disse "Non si preoccupi maestro, noi l'abbiamo capita". Ebbene, durante l'esecuzione, gli ultimi minuti dell'opera che non avevo potuto provare furono i più indimenticabili e ispirati di tutta la serata. Se penso all'Italia, mi ricordo la prima volta che sono venuto alla Scala, direttamente dal Metropolitan, senza un attimo di sosta. Era verso la metà di dicembre, e dopo mezz'ora di prove i delegati dell'Orchestra si alzarono in piedi e dissero a Francesco Siciliani, che mi aveva chiamato: "Grazie per averci fatto questo regalo di Natale". Sono momenti indimenticabili, e per fortuna spesso non sono solo momenti: tutto il periodo alla Scala fu esaltante, si respirava una meravigliosa aria di famiglia».

Lei ha spaziato dal repertorio operistico a quello sinfonico con grande facilità, senza prediligere autori particolari, ma il suo nome è legato alla musica francese, proprio per la sua maestria nell'evidenziare le sfumature e i colori...

«In realtà quella della musica francese è un'etichetta che mi hanno dato in Italia, perché è proprio vero che non sono legato a nessun autore in particolare. Nella mia vita ho diretto di tutto, girando l'Europa e l'America, ampliando il repertorio senza fossilizzarmi su nessun genere in particolare.
Negli anni in cui sono stato direttore stabile dell'Opéra di Marsiglia, dell'Opéra di Lille, del Capitol di Tolosa, dell'Opéra-Comique, oltre che Generalmusikdirektor dell'Opéra di Parigi, ho eseguito tutto il repertorio lirico e contemporaneamente ho continuato a dirigere concerti sinfonici. Oggi la situazione è diversa. Non dirigo più l'opera per svariate ragioni, anche di tipo pratico: la amo troppo e spesso trovo che le regie moderne non la valorizzino; inoltre non sono più disposto a restare fuori casa per lunghi periodi di fila. Mi ricordo ancora che, tanti anni fa, ero capace di passare due mesi al Metropolitan, due alla Scala e due al Covent Garden, senza un attimo di sosta. Recentemente ho diretto eccezionalmente *Pelléas et Mélisande* per il centenario dell'Opéra-Comique, che è stato il mio teatro per sette anni».

Ma oggi, dovendo selezionare, sono i programmi o le orchestre a guidare le sue scelte?

«Nessuno dei due. Negli anni ho intrecciato legami forti con molte orchestre, ad esempio con i Wiener Symphoniker, di cui sono diventato direttore onorario a vita. Da più di trentacinque anni torno a Vienna almeno una volta all'anno, adesso anche due. Ho un rapporto privilegiato con questa città, e posso dirigere liberamente anche i Wiener Philharmoniker, nonostante l'impegno con i Symphoniker. Vengo spesso in Italia, a Roma, Firenze, Milano ed è la seconda volta che dirigo l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, quest'anno in occasione del 51° Prix Italia e anche durante una breve tournée. Non dirigo più le orchestre americane per un discorso di lontananza e seleziono le tournée con le orchestre europee».

Come si pone di fronte a una partitura che ha eseguito per tante volte in periodi diversi della sua vita? Che cosa cambia e che cosa resta uguale?

«Quando dirigo qualcosa è sempre come se fosse la prima volta. La partitura è vergine, non ha un segno. Non credo che un direttore debba scrivere, darsi delle indicazioni precise... deve seguire la sua musicalità, farsi tramite della volontà del compositore e, in un certo senso, ricreare l'opera. È questa la differenza tra un direttore di repertorio e un interprete; in realtà tutti i direttori dovrebbero essere interpreti e il gesto dovrebbe sempre essere la continuità di un pensiero. E' difficile spiegare a parole che cosa cambia tra un'esecuzione e l'altra, sicuramente l'attenzione si sposta di volta in volta su particolari diversi, ma la base resta uguale, perchè è indissolubilmente legata alla personalità dell'interprete».

Georges Prêtre, il celebre direttore francese, ritorna a dirigere l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in occasione dell'inaugurazione della stagione sinfonica 1999-2000 che avrà luogo in due serate (mercoledì 6 e giovedì 7 ottobre) presso l'Auditorium del Lingotto.

Georges Prêtre

Lorenzo Ferrero

intervista

Un percorso tra i generi

Lorenzo Ferrero racconta a un amico le novità di Musica 2000

di Nicola Campogrande

Lorenzo Ferrero, nato a Torino nel 1951, ha scritto numerose opere di ampia circolazione internazionale (*Marilyn, Salvatore Giuliano, Charlotte Corday*); nel 1997 ha scritto le musiche della cerimonia inaugurale e l'inno dei Mondiali di Sci di Sestrières. E' stato direttore artistico del Festival Pucciniano di Torre del Lago, dell'Unione Musicale di Torino, dell'Arena di Verona.

Caro Lorenzo, complimenti per la direzione di Musica 2000. Ma come ti è saltato in mente di occuparti di una cosa così caotica e rumorosa come il salone della musica?

«In realtà io non avevo intenzione di occuparmi del salone; avevo un'idea per il salone e, nel corso degli anni, ne avevo parlato con varie persone. Poi, un giorno, mi sono ritrovato a parlarne anche con Rolando Picchioni, e lui mi è sembrato molto interessato ad approfondire la questione».

Quindi per una volta viene prima un'idea e poi si assegna un incarico.

«Sì, per una volta è andata proprio così».

E qual è dunque questa idea?

«La mia idea è sostanzialmente quella di trasformare quella che finora è stata una fiera con un'identità non ben precisata - non si capiva se era una sorta di Salone del Libro fatto con la musica o che cos'altro - in un qualcosa che mantenga alcune caratteristiche dell'evento fieristico ma sia soprattutto un parco a tema sulla musica. Il fatto che al Lingotto siano presenti degli espositori e degli artisti dovrebbe diventare un'occasione per "pensare" attraverso un percorso, passando dentro i generi (ma anche superando i generi). E cercando di dare alla manifestazione, nei limiti del possibile, un carattere tematico ogni anno».

Ma come si fa a mettere su una cosa del genere? Pensi sostanzialmente di costruire questo percorso parlando con gli espositori, valutando i loro progetti e poi assemblando il tutto?

«Sì e no. Il percorso è nato in astratto ed è nato anche pensando di andare a eliminare alcuni dei tradizionali problemi di un salone della musica: penso soprattutto a quello acustico, per cui si era immersi in una baraonda in cui era difficile orientarsi e si finiva per essere orientati o disorientati - dipende dai punti di vista - da quello che faceva più rumore. Ma è nato anche pensando di dare una leggibilità al percorso stesso, con particolare riferimento ai generi musicali, tenuto conto che per me i generi sono un punto di partenza e non di arrivo, e cioè non sono qualcosa in cui si vuole inscatolare la musica. I generi ormai sono degli indici di provenienza, così come accade per la musica etnica, per cui uno dice "quella è musica sudamericana e quell'altra cinese", anche se poi quelle musiche si sono trasformate rispetto alle loro origini. Il percorso a cui sto lavorando comincia con la musica classica, continua con il jazz, prosegue con la *new age*, con l'etnica, con le novità *cross over*; poi si passa al grande *melting pot* del rock-pop e si finisce in uno spazio dedicato ai possibili futuri, che sono immediati e presenti, come le vendite tramite Internet, oppure appena accennati, come l'integrazione tra musica e immagini».

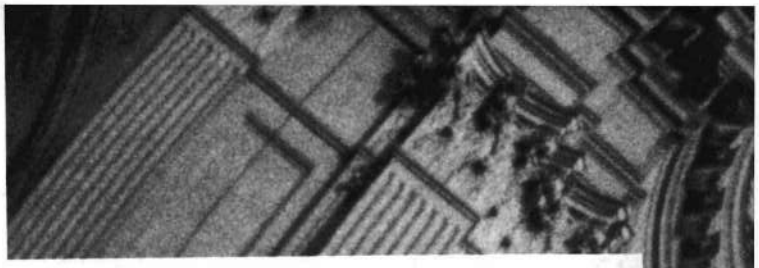
E dopo lo spazio destinato al futuro la gente esce e torna a casa?

«No. Ci sarà un grande spazio-discoteca, aperto anche di notte, non tanto per celebrare il popolo della notte o la mitologia della discoteca in quanto tale, ma per ascoltare le nuove modalità di lavoro del *dj*, il suo tipo di manipolazione del suono, che si è affermato quasi in contemporanea con il declino della discoteca intesa in senso tradizionale: oggi si balla un po' di meno, ma si può ascoltare Steve Reich rimixato».

Quindi lungo questo percorso non ci saranno più i tradizionali box-stand messi su dai singoli espositori e ci si muoverà attraverso un unico allestimento realizzato dal salone?

«Ci sarà un unico grande allestimento che conterrà al suo interno i box tradizionali; e cercheremo così di dare un certo ordine, una certa unità di *design* al tutto».

E tu prometti che non si sarà più assordati dalla guerra di decibel tra



uno stand e l'altro?

«Ognuno di questi spazi avrà un suo luogo di ascolto e di spettacolo: si tratterà di sale insonorizzate con diversa capienza (trecento posti per la classica, duecentocinquanta per il jazz, trecento per la *new age*, settecento in piedi per il pop-rock, due o tremila per la discoteca, con millecinquecento posti a sedere). Rispetto agli anni scorsi, in cui la musica si poteva ascoltare decentemente solo all'Auditorium o nella varie altre salette esterne all'esposizione, quest'anno cercheremo di fare una cosa il più possibile *self-contained*, in cui tu trovi tutto quello che cerchi all'interno di questo percorso».

Questo vuol dire eliminare la musica fatta negli stand?

«Sì, sostituendola con un palinsesto di esecuzioni e di ascolti realizzati in queste salette e poi in altri piccoli ambienti di ascolto e attraverso colonnine di ascolto in cuffia: gli espositori, oltre a prenotare lo spazio, possono prenotare del tempo nel palinsesto di questi altri ambienti o delle colonnine per fare ascoltare le loro cose. Non ci saranno gli *hi-fi* che sparano musica in ogni stand, ma non voglio per questo dire che sarà un salone fondamentalista basato sul silenzio, perché pur sempre di musica si tratta: potranno esserci dei video o altre cose, ma sempre a un volume adatto a un ascolto molto ravvicinato. Tutto è pensato perché gli espositori non sentano l'esigenza di fare sentire la propria musica ad alto volume».

E gli espositori, per quanto se ne possa dire ora (l'intervista è stata realizzata a metà luglio, *ndr*), ti sembrano d'accordo con questa soluzione?

«Sì; le *majors* soprattutto sono d'accordo, perché a loro non interessa vendere dischi al salone ma promuovere i loro artisti, ed è ovvio che in una manifestazione di questo tipo possono lavorare meglio. Alcune piccole etichette discografiche, che vengono al salone anche per offrire dischi che è difficile trovare, sono più intimorite dal rischio di confondersi nel panorama generale, di non poter contare sulla vendita. E proprio per tutelare i piccoli in questo momento stiamo discutendo sulla realizzazione di un grande negozio centralizzato per i grandi cataloghi».

Ma se non lo consideriamo più una fiera - peraltro finora riuscita abbastanza male - come dobbiamo pensare al nuovo Musica 2000? Come a una festa, a un luogo in cui si va a imparare...

«Io credo che "parco a tema" sia la definizione giusta; dovrebbe essere un luogo in cui ci si va a divertire con la musica e in cui divertendosi si impara. La mia ambizione naturalmente è che grazie alla presenza di questo percorso spettacolarizzato e animato uno magari entra lì con alcuni generi musicali in testa e poi finisce con lo scoprirne altri».

Questo accadrà perché il percorso di visita a cui tu pensi sarà obbligato?

«Sì, sarà abbastanza obbligato; anzi, direi che sarà più guidato che obbligato (il Lingotto non è mica lo Spielberg!); un po' come accade in certi musei che ti danno la possibilità di seguire l'intero percorso oppure, seguendo le frecce di un certo colore, di scegliere un percorso più rapido».

E poi in che altro modo pensi di incuriosire i visitatori?

«Ti faccio l'esempio della classica: non è importante fare una cosa "sulla musica classica"; la sfida è quella di inventare qualche cosa che attiri "verso" la musica classica, qualche cosa che butti lì dei suggerimenti, dei granelli, delle parole su che cosa può essere il fascino o l'interesse per la musica classica. Sto provando a realizzare insieme alla Rai una non-stop di quella trasmissione di *backstage* di opere e concerti che è *Prima della prima*; sto cercando di vedere con il Teatro Regio come arredare questo spazio con pezzi di scenografia».

I tradizionali convegni che fine faranno?

«Sto pensando a due incontri istituzionali e doverosi, rispettivamente dedicati alla nuova legge sulla musica e ai nuovi rapporti tra musica e scuola. E poi sto preparando due momenti di dibattito su argomenti inediti: si parlerà di politica industriale per la discografia e dei rapporti tra musica e Chiesa (anche in considerazione della recente raccomandazione del papa che esorta a riallacciare i rapporti con la vita musicale attiva)».

Tutto questo rispetto al tuo mestiere di compositore che cosa rappresenta? È una delle altre attività che da sempre i compositori hanno fatto o è più un modo molto contemporaneo di "gestire" la musica?

«Mi sembra più adatta la seconda ipotesi, decisamente. Innanzitutto perché a me dà la possibilità di capire alcune cose su come la musica si sta muovendo; e poi, di conseguenza, perché mi permette di cercare di mostrare, attraverso il percorso che sto ideando, in che modo si sta muovendo».

Come sfidare Beethoven

Un pianista di fronte all'integrale delle sonate

di Andrea Lucchesini

Credo di aver pensato da sempre al ciclo beethoveniano come a una delle mete naturali del mio percorso di interprete, poiché non ricordo nessuna tappa della mia formazione cui Beethoven sia rimasto estraneo: penso alle *32 Variazioni in do minore*, di cui conservo una buffa registrazione realizzata con mezzi di fortuna durante il mio primo concerto pubblico, e poi alle tante sonate lette e studiate negli anni di apprendistato con Maria Tipo, dall'*op. 14 n. 2* (con cui ho deciso di aprire il ciclo), alla *Waldestein*, dall'*op. 31 n. 2* alla *Hammerklavier* (con cui chiudo), per non citarne che alcune. E grazie a ognuna ho l'impressione di aver compiuto dei passi in avanti, di aver ogni volta cercato proprio lì le risposte ad alcuni degli eterni interrogativi che l'interprete si pone. E se il sogno di ogni giovane musicista è portare in concerto i capolavori del Romanticismo, in quell'età in cui ti sembra di non poter fare a meno della frase struggente o della dolorosa armonia chopiniana, bisogna tuttavia riconoscere che la sfida più grande è ancora rappresentata da Beethoven. Perchè forse in nessun altro autore è così delicato l'equilibrio tra l'architettura formale e la significatività della singola frase musicale, e soprattutto il rapporto tra il conforto di una solida struttura e gli sconvolgimenti continui cui l'espressività della scrittura la sottopone. Credo non sia un caso che anche le mie esperienze di camerista siano partite da Beethoven, quasi che dando per scontata la difficoltà del percorso, desiderassi mettermi in cammino quanto prima: ricordo con quale stupore attraversai la prima lettura dell'opera per pianoforte e violoncello, e non posso negare che ogni volta che, con Mario Brunello, riprendiamo queste musiche, ci accorgiamo di quale sia la ricchezza inesauribile e misteriosa del linguaggio delle ultime sonate.

Aspetto, questo, che si ripresenta certamente amplificato nelle ultime sonate per pianoforte, poiché anche qui, e forse ancor più radicalmente, le "mutazioni genetiche" della forma modificano la scrittura e viceversa, mentre i rapporti fra suoni e silenzio ingenerano una enorme e indissolta tensione - e qui penso a quanto vantaggio ho tratto dalla consuetudine con questo linguaggio, affrontando poi la musica contemporanea.

Eppure, nonostante tutte queste considerazioni, credo che non mi sarei mai deciso a un passo così oneroso senza l'affettuosa insistenza dell'Unione Musicale che, offrendo per prima ospitalità a questo ciclo, persegue forse il fine di farmi ottenere la cittadinanza onoraria.

letture

La morale di Brendel

«Che cosa resta da fare all'interprete? Due cose, a mio avviso. Deve cercare di cogliere le intenzioni del compositore, e dare a ogni opera il massimo effetto. Spesso, ma non sempre, un aspetto dipende dall'altro.

Comprendere le intenzioni del compositore significa trasmetterle secondo la comprensione che se ne ha. E' assolutamente ridicolo credere che un interprete possa accantonare i suoi sentimenti personali e aspettare che quelli del compositore gli cadano dal cielo. Quel che il compositore ha voluto dire scrivendo nero su bianco, può essere chiarito solo coinvolgendo i propri sentimenti, i propri sensi, la propria intelligenza e la finezza delle proprie orecchie.

Questo atteggiamento è tanto lontano da una sterile "fedeltà" quanto dalla mania di rifare composizioni trascrivendole. E' ugualmente pericoloso forzare la "nota personale", così come evitarla; quando non si manifesta da sola, ogni sforzo è vano.

Il secondo imperativo - dare a ogni opera il massimo effetto - tenta di risolvere il medesimo problema ("Che cosa è appropriato per questa musica?") prendendo un'altra via. Nessuno creda però che un massimo d'effetto garantisca il massimo successo con il pubblico.

La distinzione principale non è, da una parte, tra quella tensione continua, forte, esteriore tanto amata dagli ascoltatori più ingenui e, dall'altra, una maniera di suonare che impone alla musica il cilicio del penitente. Le interpretazioni più "corrette" di un'opera dal punto di vista storico non sempre sono quelle che ci lasciano i ricordi seguendo il principio umoristico di Christian Morgenstern secondo il quale "quello che forse non esiste non può esistere". E' nostro dovere morale far musica nel modo più visionario, commovente, misterioso, raccolto, gradevole, grazioso possibile - ma questo solleva il seguente problema: che cosa la nostra epoca considerava come commovente, sconvolgente, edificante o divertente? Si arriva così al paradosso che un'abile interpretazione trascendentale, che sembra aver spezzato le catene dello storicismo, è possibile solo quando si è all'unisono con la propria epoca. Liberare, fra le molteplici energie che formano un capolavoro, quelle che oggi ci toccano in modo più nobile ed essenziale - ecco il compito che solleva l'interprete del testo originale al di sopra del conservatore di museo. Tale compito dovrebbe anche restituirgli un po' della fiducia perduta».

Alfred Brendel
Paradosso dell'interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica
Passigli Editori, Firenze 1997, pp. 209

Nato nel 1965, **Andrea Lucchesini** ha compiuto gli studi di pianoforte con Maria Tipo fin dall'età di sette anni. Dopo precoci affermazioni, non ancora diciottenne ha debuttato internazionalmente al Teatro degli Champs Elysées a Parigi e, alcuni mesi dopo, gli è stato assegnato all'unanimità il primo premio al Concorso "Dino Ciani" di Milano, ultimo di una serie di importanti riconoscimenti.
Ospite delle maggiori orchestre europee (Berliner Philharmoniker, London Symphony, London Philharmonic, Washington Symphony, Boston Symphony), Lucchesini ha suonato diretto da Claudio Abbado, Semyon Bichkov, Giuseppe Sinopoli, Daniele Gatti, Dennis Russel Davis, Charles Dutoit.
La passione da tempo coltivata per la musica da camera in varie formazioni ha generato il sodalizio con il violoncellista Mario Brunello: tra i risultati di questa collaborazione il progetto artistico *Incontri con la musica da camera* presso l'Unione Musicale, quest'anno giunto all'ottava edizione.
I più importanti riconoscimenti alla sua attività d'interprete sono giunti nel 1994 con il prestigioso Premio Internazionale Accademia Chigiana e nel gennaio 1995 con il premio "Franco Abbiati" della critica italiana.

Andrea Lucchesini

intervista

La rivoluzione in 32 pezzi

Al telefono con Maria Tipo

Le metafore potrebbero sprecarsi: per un alpinista è la scalata dell'Everest, per un atleta la partecipazione all'Olimpiade, per un letterato l'edizione critica della *Divina Commedia*. "Impresa" è forse l'unico sostantivo in grado di sintetizzare l'esecuzione integrale delle sonate per pianoforte di Beethoven. Ma che cosa spinge un interprete ad affrontarla? Lo chiediamo a Maria Tipo, concertista e docente di fama internazionale, alla cui scuola si è formato Andrea Lucchesini.

Quanto ha influito il suo parere sulla decisione di Lucchesini di proporre l'integrale?

«Andrea mi ha consultata per avere un ulteriore riscontro riguardo a una decisione già presa dopo lunghe riflessioni. Più che un parere, la mia è stata una conferma: non potevo che essere assolutamente d'accordo e ammirarne il coraggio e la determinazione. Che abbia scelto da solo è un segno di maturità e sicurezza: queste cose si devono fare soltanto quando si è spinti da una forte motivazione interiore».

In quale fase della carriera un pianista è "autorizzato" a sfidare Beethoven?

«È impossibile generalizzare, ma Andrea ha senza dubbio l'età giusta per affrontare l'integrale per la prima volta. Credo che la maturità non sia un fattore anagrafico, quanto piuttosto una condizione spirituale: si è maturi quando si arriva a comprendere che l'evoluzione interpretativa è un processo senza fine. Pur con questa consapevolezza, nel caso di Andrea è importante fissare adesso l'integrale, per poi meditarci e fare paragoni in epoche successive».

Prima di eseguirle in pubblico, crede che Lucchesini le farà ascoltare le sonate in privata sede?

«Non ne avrebbe bisogno. Andrea ha iniziato a studiare con me all'età di sei anni e quando è giunto il momento di sentire anche il parere di altri insegnanti era ormai in carriera senza che ce ne fossimo accorti. Insieme abbiamo lavorato moltissimo sui classici, Bach, Mozart e soprattutto Beethoven, che sono i fondamenti della mia scuola. Andrea sa bene come si suona Beethoven: a diciassette anni eseguiva in maniera eccellente l'*Opera 106*. Posso dire senza troppa enfasi che il pubblico e tutti noi abbiamo bisogno dell'integrale di un giovane pianista italiano come Andrea e, conoscendo il progetto in base al quale sarà articolata - che non è cronologico, ma prevede quasi sempre la presenza contestuale dei tre periodi stilistici beethoveniani in ciascuna delle serate - credo che sarà un percorso ricco di stimoli».

Quali sono i riferimenti con cui l'interprete non può fare a meno di confrontarsi?

«Innanzitutto la scuola, la tradizione che si tramanda per generazioni da insegnante ad allievo. Io ho studiato con Casella e Agosti e con mia madre, che fu allieva di Busoni e del maestro Romaniello, che a sua volta studiò con Anton Rubinštejn: ecco da dove viene il Beethoven che ho trasmesso per parte mia ad Andrea. Altrettanto importanti sono le interpretazioni storiche: Andrea e io abbiamo ascoltato insieme le incisioni di Schnabel, Serkin e Backhaus. Al di là del talento, della tecnica e della cultura individuali, lo stile e il gusto di un musicista sono il risultato dell'alchimia tra scuola, ascolto ed esperienza vissuta».

Lei pensa che la moda più o meno effimera del fortepiano costituisca un'alternativa valida all'esecuzione su strumenti moderni?

«È senza dubbio interessante sapere quali fossero il suono e la tecnica del progenitore del pianoforte. Sappiamo però che l'audacia del pensiero musicale di Beethoven, così proiettata verso l'avvenire, rendeva quello strumento inadeguato alle sue intenzioni espressive, la scrittura stessa lo dice. Le sonate di Beethoven vanno ben oltre il pianoforte, possiedono una concezione sinfonica che presuppone grandi sonorità e potenzialità tecniche e sono certa che in questo senso Andrea saprà evidenziare la portata rivoluzionaria di quel pianismo». *(f.f.)*

Maria Tipo

Igor Stravinskij, disegno di Pablo Picasso, 1920

Sul fronte del Novecento
Appunti di una stagione

di Carmelo di Gennaro

Approntare un bilancio retrospettivo sulle tendenze del teatro musicale del Novecento: questo è obiettivo ambizioso, non solo al di fuori della portata di qualsiasi programmazione teatrale, ma anche di non pochi critici e commentatori dei fatti musicali, troppo spesso e per troppo tempo sordi alle novità che il teatro musicale contemporaneo - nel corso degli anni - ha loro proposto. Si è detto "teatro musicale" e non "opera lirica" non a caso: quest'ultima locuzione, di fronte alle multiformi manifestazioni della creatività contemporanea, ha di fatto perso, perlomeno per quanto riguarda le correnti musicali più avanzate della seconda metà del Novecento, ogni riscontro effettivo sul terreno della prassi; possono, infatti, il *Prometeo* di Luigi Nono e il *Doktor Faustus* di Giacomo Manzoni, tanto per fare solo due esempi, essere definite "opere liriche"? La risposta credo sia scontata.

Ora, le stagioni teatrali di molte istituzioni italiane si sono affannate per inserire nei loro cartelloni opere che costituissero se non altro una sintesi (va da sé) dell'immenso e variegato panorama del teatro musicale del Novecento. Addirittura, come ha fatto il Teatro alla Scala, la stagione - eccettuata l'inaugurazione del 7 dicembre - è stata interamente dedicata al secolo morente; ma si tratta di una "dedica" che rispetta più la cronologia che la sostanza degli avvenimenti: per esempio, *Tosca* (inserita nella programmazione scaligera), seppure eseguita in prima assoluta il 14 gennaio del 1900, appartiene a quel secolo solo sotto l'aspetto meramente cronologico, essendo in tutto e per tutto (esteticamente, musicalmente, formalmente) impregnata d'Ottocento. Il cartellone del Regio di Torino, al contrario, senza sbandierare pretese d'esclusività (nel senso che vi si trovano anche opere ottocentesche), si dimostra ben equilibrato tra le diverse correnti musicali del proteiforme XX secolo.

Certamente non c'è - ne ci può essere - pretesa d'esaurire tutte le tendenze, ma perlomeno ci si è ricordati che esiste (o comunque è esistita) una corrente musicale denominata "avanguardia"; Krzysztof Penderecki, compositore polacco, a tale corrente c'è appartenuto poco, ma sicuramente a quella stagione creativa è da ascrivere l'opera *I diavoli di Loudun* (datata 1969), lavoro che - pur nella programmatica rinuncia d'ogni soluzione linguistica che ostacoli la comprensione della vicenda - non s'astiene dall'ordire una partitura di rude efficacia, dai gesti musicali con forte pregnanza drammaturgica, che non esita a utilizzare linguaggi eterogenei pur di giungere al cuore della storia, ossia la denuncia d'ogni forma d'intolleranza religiosa. Si potrebbe dire, parafrasando Bach, che quello di Penderecki è un "eclettismo (stilistico) ben temperato". Tra l'altro, l'opera partecipa al clima culturale del suo tempo, proponendo un tema (quello del binomio tolleranza/intolleranza) sovente affrontato anche da compositori più radicali (si pensi a *Intolleranza '60* di Nono).

Al lato invece più "conservatore" (se s'intende questo termine privo d'implicazioni soverchiamente negative) del Novecento appartiene invece un'altra importante novità del cartellone torinese: *Assassinio nella cattedrale* di Ildebrando Pizzetti, opera del 1958, rappresentata in prima assoluta a Milano il 1° marzo di quell'anno. Scevro da ogni tentazione avanguardistica, l'attempato Pizzetti (a quel tempo settantottenne) costruisce una partitura che guarda retrospettivamente al passato - soprattutto nel declamato vocale che allude al profilo melodico del canto gregoriano - recuperandolo però senza scadere nel puro citazionismo (che sarà invece tipico della corrente neoromantica, che a Pizzetti s'è sovente ispirata e non solo a Puccini),

Scena allestimento *Lulu* di Alban Berg Teatro Regio, Stagione 1982-83

Scena allestimento
Blimunda di Azio Corghi
Teatro Regio, Stagione 1991-92

filtrandolo anzi attraverso una scrittura asceticamente stilizzata. Il libretto, dello stesso compositore, tratto da Eliot, asseconda il lato più elegiaco, meditativo dello stile di Pizzetti, la cui musica si cala in un'atmosfera carica di misticismo religioso.

Al lato più trascurato del Novecento, a quella sorta di gorgo che ha inghiottito, grazie alla negligenza del pubblico e degli operatori culturali, opere, musiche e compositori, appartiene il *Wozzeck* di Manfred Gurlitt. Quest'ultimo, tra l'altro, ha subito (suo malgrado, poiché non era minimamente a conoscenza del lavoro di Alban Berg, così come quest'ultimo non conosceva il suo) l'oscuramento a fronte dell'omonimo capolavoro del maestro austriaco, tra l'altro rappresentato appena un anno prima dell'opera del tedesco (1925 Berg, 1926 Gurlitt).

Per quest'ultimo fu fatale la presa del potere da parte di Hitler nel 1933, che lo costrinse - nel 1939 - a emigrare in Giappone, ove morì ottuagenario nel 1972; il suo *Wozzeck* (tratto dalla medesima errata edizione del dramma di Büchner a cura di Paul Landau del 1909, utilizzata dal maestro austriaco) è radicalmente diverso da quello di Berg: non solo le scene sono 19 anziché 15, ma pure la struttura musicale differisce da quella berghiana proprio per la costruzione di 19 scene dal punto di vista musicale quasi completamente autosufficienti, formando ciascuna un'unità a se stante, non legate tra loro - come accadeva in Berg - da interludi musicali atti a conferire continuità al dramma. Allo stesso modo, il linguaggio musicale rinuncia sia all'atonalità berghiana, sia al *Leitmotiv* wagneriano. Anche il *coté* nichilistico/esistenziale, sostanzialmente negativo che Berg sottolineava col suo pessimismo, viene piegato verso esiti di ancor più radicale denuncia sociale: Gurlitt, da comunista, accusa le classi dominanti di perseguire scientemente la sottomissione fisica e mentale delle classi subalterne.

Lontano da ogni forma di "compromissione" con le valenze anche politiche dell'agire musicale, Igor Stravinskij - che inaugura la stagione torinese col suo *Rake's Progress* (1951) - è sempre stato accusato d'ostentare sovrana indifferenza per il materiale stilistico e musicale, diversissimo, da lui di volta in volta utilizzato. Solo molto tempo dopo s'è capito che la scelta di Stravinskij era, come ogni azione umana, anch'essa eminentemente "politica", solo che il compositore russo ha sempre considerato il linguaggio non come un fine, quanto piuttosto come un mezzo, ossia strumento d'analisi d'una realtà, quella novecentesca, anch'essa continuamente cangiante. Stravinskij, in sostanza, ha compreso appieno come le scelte d'un intellettuale della sua caratura potessero in qualche modo contribuire a modificare, orientandolo, il gusto del suo tempo, divertendosi per tutta la vita a esercitare questa sorta di "potere" nemmeno tanto occulto. Così, il *Rake's Progress* incarna in un sol gesto - con una contraddizione tipica del suo autore - apogeo e declino della fase "neoclassica" del gran compositore; Stravinskij non allude tanto, tramite i magnifici quadri di Hogarth e l'altrettanto splendido libretto di Auden, al Settecento, quanto piuttosto ricrea, modificandole attraverso la sua straordinaria inventiva, le atmosfere settecentesche, rendendo comunque la sua modernità "digeribile" da parte di un pubblico, come scrisse Adorno, composto di "dimenticanti".

Infine, si può affermare che a quell'acuta commistione di repertorio e modernità, in sostanza la cifra caratteristica della prossima stagione del Teatro Regio, appartenga in tutto e per tutto *Madama Butterfly* (1904) di Giacomo Puccini. Anche per *Madama Butterfly* vale il discorso fatto in apertura per *Tosca*: essa è da ascrivere di fatto all'Ottocento, anche se non poche soluzioni linguistiche, soprattutto strumentali, proiettano il suo autore se non proprio nel cuore del Novecento, per lo meno vicino alle correnti più avanzate del suo tempo; è nota la scarsa simpatia pucciniana per Richard Strauss e Debussy: eppure, non di rado ardite soluzioni armoniche hanno fatto intendere come in Puccini avvenisse una sorta d'aggiornamento del vocabolario lessicale, facendo tesoro delle esperienze dei musicisti francesi (Debussy, come accennato, ma anche Ravel). Il pur innegabile "naturalismo" che da quest'opera promana - Puccini si documentò in maniera minuziosa non solo sui costumi, ma anche sulla musica giapponese, arrivando a inglobare nella partitura almeno una decina di temi originali - risulta a mio avviso pur sempre secondario rispetto alla rilettura, schiettamente borghese, che il compositore - a tal proposito sempre sensibile - compie nei riguardi della passione per l'ambientazione esotica orientale, sorta di mania culturale che aveva informato di sé i ceti produttivi e che aveva sostituito l'amore per le "turcherie" in voga nel Settecento e nell'età rossiniana. Puccini capisce come la classe borghese, in cerca d'evasione, brami d'essere "distratta" immaginando una alterità non solo geografica, ma anche e soprattutto culturale, senza comunque essere impegnata da una reale - e profonda - comprensione d'un mondo così lontano e difficile. Puccini, insomma, "traduce" l'Oriente per la borghesia italiana, e lo fa con straordinaria abilità.

Diario sudamericano

di Savina Neirotti

giovedì 24 giugno
Torino/Milano/Madrid/Santiago

Inizia oggi l'ottava tournée dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, la seconda oltre oceano dopo quella in Giappone del 1995. Sedici giorni, nove concerti in quattro paesi (Cile, Uruguay, Argentina, Brasile) e due programmi da alternare: questo, in breve, quello che ci aspetta.
Questa mattina partono i professori d'orchestra e lo staff; gli strumenti sono già in viaggio da tre giorni e si spera di ritrovarli tutti a Santiago, nostra prima tappa. Da Torino partono due autobus per Milano, ma l'appuntamento con tutta l'orchestra è direttamente a Linate, perché molti musicisti arrivano da casa, dove sono ritornati per un paio di giorni dopo le ultime prove per la tournée.
Gettando un colpo d'occhio alla lunga fila davanti al *check-in*, nonostante si tratti di adulti l'insieme fa pensare a un liceo in gita scolastica, molto più che a un gruppo di persone in viaggio di lavoro. Perché l'entusiasmo non manca, ma soprattutto c'è curiosità e voglia di scoprire se davvero il pubblico sudamericano è così caloroso come dicono. L'atmosfera è informale; già in coda si formano i gruppetti di persone che passeranno insieme anche i momenti liberi dalle prove e dai concerti: c'è chi organizza partite a carte durante i trasferimenti in autobus e chi pensa a come occupare il poco tempo libero visitando città e musei. Il problema più urgente è affrontare il lunghissimo viaggio (quattordici ore) e abituarsi al fuso orario di sei ore che separano l'Italia dal Cile: il primo concerto è dopodomani!
Il volo per Madrid è in ritardo di quasi due ore, per cui slitta anche la coincidenza per Santiago e ci imbarchiamo poco dopo l'una di notte. In volo c'è chi dorme senza sosta e chi non riesce a stare seduto più di un'ora di fila, chi parla senza posa, chi legge, chi mangia, e (ahimé) chi russa. Molti hanno una personale teoria su come recuperare il fuso (dormendo sempre in viaggio o non dormendo affatto) e cercano di metterla in pratica. L'arrivo è previsto intorno alle nove di domani.

Eliahu Inbal e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI durante la tournée

venerdì 25 giugno
Santiago

Giorno di riposo e di adattamento. All'arrivo all'aeroporto tutto fila liscio e anche l'hotel è accogliente: piccoli particolari importanti. Ci vogliono mesi per organizzare una tournée di questo tipo: oltre cento persone che si spostano in quattro paesi diversi e alla sera devono suonare. Bisogna calcolare il giusto tempo per i trasferimenti, il riposo, lo studio e le prove con il direttore (che viaggia separatamente). Questa tournée in particolare fa parte di *Latina '99*, un programma di manifestazioni musicali in Sudamerica promosse dal governo italiano. Gli intenti sono molteplici: rendere più concreta la presenza della cultura italiana in Sudamerica; offrire nuove opportunità ai giovani musicisti italiani; valorizzare la musica italiana; creare occasioni di incontro per gli italiani residenti in Sudamerica e creare una cooperazione stabile e continuativa con le istituzioni musicali locali. L'organizzazione è affidata al CIDIM, Comitato Nazionale Italiano Musica, che su indicazioni del Ministero degli Affari Esteri e del Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha preso contatti con le Ambasciate e i Consolati d'Italia e gli Istituti Italiani di Cultura, così come con gli organizzatori musicali locali. I concerti dell'orchestra sono stati inseriti nelle stagioni sinfoniche di ciascuna città perché, non dimentichiamoci, in Sudamerica è pieno inverno!

sabato 26 giugno
Santiago

Ore 11: prova generale del programma B. Dopo le prove in Italia e cinque giorni tra riposo e viaggio, è la prima volta che l'orchestra si ritrova sul palco. Alcuni musicisti non hanno potuto ancora toccare i propri strumenti (timpani, percussioni, tuba...), altri hanno studiato con uno di quelli di riserva che si sono portati in viaggio, ma questa è la prima occasione per verificarne lo stato di salute. Si sa che l'orchestra suonerà non in teatro ma in una struttura appositamente studiata per i grandi eventi (i nostri accompagnatori ci tengono a dire che ha ospitato Pavarotti) un po' fuori Santiago, a Las Condes. Quest'ultima è una bellissima zona residenziale in netto contrasto con il grigiore della capitale del Cile, che non colpisce nessuno per la sua bellezza. La giornata è tersa e sembra promettere bene, ma la domanda che gira nella testa di ognuno, e che si ripeterà a ogni nuova sala, è una sola: come sarà l'acustica?
L'Estadio San Carlos de Apoquindo in realtà è un tendone che ospita 1800 persone, aggraziato dal punto di vista estetico ma certo non soddisfacente per l'acustica. Una volta preso atto di questa circostanza, l'orchestra e il direttore onorario Eliahu Inbal si mettono al lavoro per arginare al meglio la situazione e mettere a punto alcune parti del programma. Per questa sera ci si aspetta il pienone!
Intanto in hotel arriva una copia della lettera del Presidente del Cile all'Ambasciatore italiano, che si scusa di non poter intervenire al concerto ma saluta affettuosamente tutta l'orchestra. Come ci si immaginava, la sera alle 19.30 non ci sono posti vuoti; anzi alle 19.45, perchè la puntualità in tutto il Sudamerica non esiste (almeno per quello che riguarda i concerti).

domenica 27 giugno
Santiago

Nonostante il successo di pubblico, il primo concerto è stato faticosissimo. Innanzitutto quello che fino a sera sembrava essere un inverno mite, si è rivelato pungente, soprattutto al calar del sole; e poi, oltre alla stanchezza vera e propria, il sonno!
Per fortuna oggi è giorno di riposo. Metà orchestra decide di fare una gita al mare, a Valparaiso e Vigna del Mar, e sulla strada si ferma a vedere i lama.
In serata si visitano i vari ristoranti della zona, per avere un primo assaggio di *empanadas* e *bife de lomo*. Fra gli orchestrali non mancano autentici cultori della buona cucina che non ne vogliono sapere di cenare in solitudine.

lunedì 28 giugno
Montevideo

Un primo gruppetto di venticinque persone parte prestissimo per Montevideo. Circa tre ore di volo diretto. Il resto dell'orchestra arriverà poi in serata facendo scalo a Buenos Aires.
L'hotel è modernissimo ma purtroppo non tutti sono nell'ala nuova. Metà orchestra ha problemi con le camere, e questo crea un po' di tensione soprattutto dopo il viaggio di oggi: il tempo è bruttissimo e gli atterraggi sono stati (quasi) di fortuna. In serata annullano i voli e il maestro Inbal non riesce ad arrivare. Sarà costretto a prendere un volo domattina all'alba, per arrivare in tempo alla prova generale del programma A.

martedì 29 giugno
Montevideo

I giornali uruguayani ci accolgono con ampie pagine di presentazione. Soltanto a Montevideo sono sette gli articoli che preparano al concerto di quella che viene definita «una delle orchestre più prestigiose d'Europa». Intanto da Buenos Aires e San Paolo i giornalisti chiamano per poter intervistare Inbal. Fa piacere vedere l'interesse della stampa sudamericana per la musica classica. Molti articoli si soffermano nei particolari sulla storia dell'orchestra e sulle biografie di Inbal e del pianista Roberto Cominati, che, tra l'altro, lega subito con gli orchestrali e si rivela molto disponibile e adattabile.
Il teatro di Montevideo è in restauro e il concerto viene ospitato al Cine Plaza. Il palco è molto piccolo e questo crea non pochi problemi agli ispettori e all'orchestra, considerati anche gli spostamenti che si devono fare durante il concerto con il pianoforte.
Il Teatro Colón di Buenos Aires incomincia a diventare un miraggio. L'orchestra ha bisogno di strutture che siano preparate a ospitarla per poter suonare con piena soddisfazione. Ma il pubblico ripaga degli sforzi fatti: attento e competente durante il concerto, alla fine si lascia andare in calorosissimi applausi e urla di bis che prolungano il concerto di almeno venti minuti.

mercoledì 30 giugno
Buenos Aires

Stasera finalmente il Colón. A due passi dall'albergo, già il suo aspetto esteriore è invitante. Quasi quattromila posti, la sua struttura a semicerchio riesce a infondere l'idea di un ambiente raccolto, famigliare. Sembra un Teatro Carignano ingrandito, con le poltroncine in velluto amaranto e i sei ordini di palchi. Dopo il viaggio da Montevideo c'è tempo solo per una prova acustica, sufficiente a rassicurare l'orchestra: la resa del suono è ottima, come ci si aspettava. Sembra incredibile ma alla sera il teatro è pieno. Bis del pianista e dell'orchestra, e tanta soddisfazione generale.
Il dopo-concerto incomincia a diventare un po' più allettante nella città del tango: gruppetti di musicisti si spargono in città per esplorare i ristoranti e i locali e, al rientro, si fermano nella hall fino a tarda notte per commentare la tournée, parlare della prossima stagione, sollevare qualche problema...

giovedì 1° luglio
Buenos Aires

Oggi due concerti. Alle 13, al Teatro Coliseum, un gruppo di strumentisti dell'orchestra esegue l'*Epilogo per dieci strumenti* di Manzoni e la *Gran Partita* di Mozart. Questo concerto da camera appartiene a un ciclo studiato apposta per le scuole e i giovani, chiamato *Temporada Allegretto*.
La sala è gremita, addirittura qualcuno rimane in piedi (e nessuno lo manda via). Per presentare il concerto all'ingresso viene distribuito un giornalino che contiene anche notizie di ordine più generale sulla musica da camera e sugli strumenti a fiato. Per rendere il tutto meno formale viene chiesto al direttore del gruppo, Francesco Pomarico, di presentare brevemente in spagnolo il concerto. Nonostante l'ilarità dei colleghi, l'esperimento funziona.
In serata secondo concerto al Colón, e di nuovo il pubblico accorre e la critica è presente. Come bis Roberto Cominati sceglie di eseguire una canzone napoletana, trascinando il pubblico in un applauso entusiasta.

venerdì 2 luglio
Buenos Aires

Giornata di riposo. Qualcuno si riposa davvero, ma sono pochi. La maggioranza va in giro a piedi per Buenos Aires, visitando i vari quartieri più o meno pericolosi, ma senza spiacevoli incidenti. Incominciano invece i problemi di salute. L'influenza dilaga e i raffreddori non si contano, ma qualcuno ha problemi più seri: chi si sloga un piede e chi si taglia in profondità un ginocchio.
In serata i nostri accompagnatori hanno organizzato una lezione di tango che risulta essere una vera chicca.

sabato 3, domenica 4 luglio
Da Rosario a San Paolo

Quattro ore di viaggio in autobus per arrivare a Rosario, dove stasera il concerto è previsto per le 21.30. In realtà sui cartelloni compare 21, ma ci spiegano che questo è l'unico modo perché il concerto inizi davvero all'ora prestabilita.
Su "La Nacion" e "Clarin" di Buenos Aires compaiono le prime critiche favorevoli e soprattutto molto accurate, insieme alle interviste a Inbal. Si parla di «nuovi conquistatori del suono» e di «puliti unisoni degli archi, *crescendo* perfetti e ottoni di prim'ordine...». I ritagli dei giornali fanno il giro dei tre autobus che portano l'orchestra in tre alberghi diversi, e all'arrivo c'è giusto il tempo di pranzare prima della prova acustica. Il concerto inizia ancora più tardi del previsto, ma il pubblico è in assoluto il migliore fino a oggi. In piedi dopo il bis, quasi nessuno si muove fino a quando l'orchestra lascia il palco.
Giornata di viaggio. Prima l'autobus da Rosario a Buenos Aires e poi l'aereo fino a San Paolo. Si arriva in hotel sfiniti e molto preoccupati: le voci sulla città sono terribili, e in molti pensano di passare i tre giorni chiusi in albergo. In effetti all'arrivo in hotel rimaniamo chiusi nel pullman ad aspettare di essere davanti alla porta d'ingresso, e chi è sul terzo aspetta più di mezz'ora.

lunedì 5, martedì 6 e mercoledì 7 luglio
San Paolo

A prima vista San Paolo sembra New York progettata da un pazzo: grattacieli di cemento accatastati senza un ordine preciso, buttati in mezzo a una folla di persone. Il tempo è grigio, piovoso e caldo-umido, e dal momento che la tournée termina qui, dopo tre concerti al Teatro Cultura Artística, per molti il primo giorno è stazionario. Ci si conforta con la piscina e la sauna, in attesa del concerto della sera. I giorni successivi si visitano il museo e la città, e qualcuno acquista pietre preziose a buonissimo prezzo (acquamarina, topazio blu, smeraldo).
I biglietti per le prime due sere sono esauriti, anche grazie alle ottime presentazioni sui giornali, ma la sala si riempie solo all'ultimo minuto, lasciandoci con il fiato sospeso.
Si incomincia a respirare l'atmosfera un po' triste di fine tournée, e le serate si prolungano sempre più nei locali, come a spremere le ultime gocce di un'esperienza che sta per concludersi.

giovedì 8 luglio
rientro

Il viaggio è molto più veloce dell'andata, ma la stanchezza si fa sentire. Dopo la tournée, ancora due concerti alla Biennale Musica di Venezia, e poi vacanza per tutti. In aereo si fa ancora qualche commento e bilancio, ma lo sguardo è già in avanti: a novembre ci aspettano l'Austria e la Germania.

intervista

Alla ricerca del suono perduto

Umberto Benedetti Michelangeli e un'orchestra *free lance*

di Filippo Fonsatti

Umberto Benedetti Michelangeli

Le sorelle basche Katia e Marielle Labèque sono note non solo per l'assieme impeccabile e l'eccezionale musicalità, ma anche per la versatilità di temperamento e di tecnica che consente loro escursioni in un ampio e vario repertorio, dalla pacatezza del XVIII secolo al jazz più impudente. Accanto alla costante collaborazione concertistica e discografica con orchestre e direttori di fama mondiale nel repertorio classico tradizionale, annoverano recenti registrazioni di brani jazz contemporanei per la Sony Classical e la Dreyfuss Records con, tra gli altri, Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Gonzalo Rubalcaba e Michel Camilo. In attesa della loro prima tournée in Cina prevista per questa stagione, hanno commissionato la costruzione di due strumenti, Silbermann da Sanssouci (1746) per partecipare alle celebrazioni bachiane del 2000 con una serie di concerti in Europa.

«Per la consapevolezza stilistica e la metodica ricerca sulla sonorità che ripropone un momento di incontro esecutivo alto fra tradizione strumentale italiana e repertorio classico»: questa la motivazione con cui nel 1997 l'Associazione Nazionale dei Critici Musicali ha assegnato il Premio Franco Abbiati all'Orchestra da camera di Mantova. Bel traguardo per un'impresa nata quasi per scommessa nel 1981: il solito gruppo di amici che decide di metter su un complesso d'archi, tante idee e pochi soldi, il Teatro Bibiena a far da sfondo. Ma c'è un catalizzatore formidabile: Carlo Fabiano, violino di spalla dell'Orchestra, organizzatore appassionato e promotore instancabile. Bastano pochi anni perché il sogno si trasformi in realtà, perché i solisti più acclamati scelgano quel gruppo per accompagnare le loro tournée, perché la Farnesina invii l'Orchestra a rappresentare l'arte musicale italiana all'estero. Anno cruciale è il 1984, cui risale il *coup de foudre* con Umberto Benedetti Michelangeli che diviene direttore principale.

Maestro, quindici anni sono molti: bisogna credere che si sia di fronte a un raro caso di coincidenza tra le aspirazioni dell'Orchestra e le intenzioni interpretative del direttore, alla ricerca di uno stile e di un suono autenticamente italiani?

«In Carlo Fabiano e nella "sua" orchestra ho trovato una grande aristocraticità strumentale, una eticità assoluta nel far musica. Per parte mia la ricerca si è sempre orientata in questo senso, ma da quando ho incontrato loro ho capito che la mia vita era lì, che quello era il contesto in cui dare quel poco che ho da dare. Anche se siamo cresciuti insieme, mancano del tutto quelle tensioni accessorie che diventano distruttive su una natura come la mia e il nostro rapporto procede in armonia perfetta».

Qual è il sistema produttivo di un'orchestra di questo tipo?

«Il nostro è un sistema di vita molto bizzarro. È un'orchestra *free lance*, costantemente spinta in avanti alla ricerca della qualità, perché bearsi di un traguardo raggiunto significherebbe l'inizio della fine: un gruppo così non potrebbe permetterselo. Grande forza, ma grande limite al tempo stesso, e se è vero che la gestione "domestica" consente assoluta libertà di scelta e quindi una selezione automatica dei musicisti, è altrettanto vero che presuppone una totale condivisione degli interessi e degli obiettivi, a costo di sacrifici e rinunce. Ciononostante, i migliori strumentisti italiani chiedono di collaborare con noi senza "tirarsela" troppo».

In occasione di questo concerto torinese eseguirete il *Concerto per due pianoforti* di Mozart, alla musica del quale dovete buona parte della vostra fama.

«La ricerca di tipo poetico in Mozart, e direi in tutta la classicità, è un altro dei motivi che hanno facilitato l'aggancio tra Carlo e me: la coscienza che nessun complesso si può costruire se non su una base classica, per tutte le implicazioni di ordine tecnico, spirituale e interpretativo che quel repertorio implica. Benché l'uso di strumenti originali abbia il pregio di suggerire soluzioni interessanti per la loro conformazione e sonorità, noi impieghiamo strumenti moderni; tuttavia, lavorando sulla trattatistica e frequentando musicisti immersi nel mondo barocco e classico, abbiamo modo di indagare la poetica musicale di quel periodo, cercando di avvicinarci il più possibile a una proprietà strumentale e a una qualità dell'emissione ben precise. Tutto questo accade con serena scioltezza, senza che alcun elemento diventi tanto maniacale da essere condizionante. L'Orchestra in questi anni si è abituata a suonare "pensando" e, con le qualità musicali che hanno gli italiani, se anche i complessi stabili facessero altrettanto credo che la valutazione internazionale delle nostre orchestre sarebbe molto più alta: sono convinto infatti che i problemi nostri siano di ordine psicologico e comportamentale, più che di dotazione tecnica, artistica e culturale».

Quanto può contribuire al raggiungimento di questa consapevolezza la presenza di un direttore stabile?

«Leon Spierer, storica spalla dei Berliner Philharmoniker, mi disse che una delle ragioni della loro grandezza è che in oltre cent'anni di storia hanno avuto soltanto cinque direttori stabili. In Italia ciò sfugge all'attenzione di chi dovrebbe provvedere a quello che secondo me è un fattore fondamentale. È inutile illudersi che il grande direttore invitato a guidare un'orchestra *una tantum* sia in grado di trasformarla. Semplicemente ne nobilita il curriculum, la fa rendere al massimo, suggerisce un'idea; ma costruire un'orchestra è un processo di anni e anni, indispensabile perché questa acquisisca una propria personalità. Il direttore deve assumersi quindi le sue responsabilità, selezionare i musicisti e scegliere la programmazione più adatta in quel momento alle potenzialità del complesso. L'Orchestra di Mantova ha fatto questa scelta e penso che i risultati le abbiano dato ragione».

Katia e Marielle Labèque

Una piccola eccitazione su Bach e Berg

Thomas Demenga e il suo violoncello

Thomas Demenga

Tra le varie conseguenze (o cause?) del diaframma che si è creato tra la musica colta contemporanea e il pubblico va annoverata l'estinzione della figura dell'interprete-compositore. I Liszt, i Paganini e gli Chopin del secolo scorso, i Rachmaninov, gli Enescu e i Kreisler del Novecento storico oggi scarseggiano. Al di là delle proporzioni, forse l'interprete dei giorni nostri ha un repertorio talmente vasto e vario da non essere più motivato a comporsi brani su misura, forse ha il timore di mettere in discussione la fama consolidata proponendo musica dall'accoglienza incerta. Per fortuna c'è qualche eccezione, c'è insomma qualcuno che crede ancora che il proprio strumento sia il medium ideale per esprimere qualcosa di nuovo. Thomas Demenga è fra questi.

Nato a Berna quarantacinque anni fa da una famiglia di musicisti, Demenga ha studiato in Svizzera e negli Stati Uniti con Antonio Janigro, Leonard Rose e Mstislav Rostropovič. Dopo aver vinto i concorsi di Ginevra e New York, si è dedicato al concertismo e alla docenza e oggi è titolare della cattedra di violoncello all'Accademia Musicale di Basilea.

Nonostante questa formazione rigorosamente accademica, e in modo coerente con la sua produzione discografica dai titoli significativi come *Cellorganics*, *Bach/Holliger* e *Bach/Carter*, Demenga propone al pubblico programmi a dir poco anticonformisti: nella stessa sera c'è posto per il classicismo apollineo dell'*Arpeggione* di Schubert e per quello dionisiaco di una sonata di Beethoven, non manca un omaggio all'effettismo materico di Debussy o all'aforistica essenzialità di Webern, c'è infine la musica contemporanea di altri - le *Vier Seiten* di Thomas Larcher - o di se medesimo - *Eine kleine Erregung über Berg und Bach*. È il sano eclettismo dei grandi interpreti del passato, il confronto intelligente di chi i pregiudizi non sa nemmeno che cosa siano: «Non ho mai frequentato lezioni di composizione - precisa Demenga -. La mia ispirazione ha molto a che fare con l'improvvisazione. Una quindicina d'anni fa ho iniziato a suonare con un amico che non sapeva leggere la musica e ho capito quali potenzialità creative potessero esserci in un individuo non influenzato dalla notazione». Adottando le idee generate da questa freschezza e assenza di pregiudizi, Demenga lavora sul concetto di flessibilità e invenzione continua: «Per me improvvisazione significa l'intero spazio aperto, senza alcun limite. Ciascuno dovrebbe improvvisare liberandosi dall'assillo delle battute e delle note: credo che se tutte le esecuzioni suonassero come improvvisazioni, beh!, allora sarebbero assolutamente perfette». *(f.f.)*

La tastiera illuminata

Alexander Lonquich

Abbiamo chiesto ad Alexander Lonquich, applaudito protagonista nella scorsa stagione della *Tastiera illuminata* (due serate dedicate al rapporto tra composizione e interpretazione da un lato e strumento musicale dall'altro), di darci un primo bilancio di questa inedita formula concertistica, prima di concludere il ciclo quest'anno con altri due appuntamenti. Ricordiamo che l'esperimento prevede non solo l'esecuzione di alcuni brani di Mozart o di autori a lui contemporanei prima su un pianoforte e poi su un fortepiano o viceversa, ma anche interventi verbali da parte del musicista. «L'esperienza di Torino è stata meravigliosa perché mi ha permesso di lavorare in modo nuovo su due aspetti cruciali della mia professione, sui quali attualmente sto riflettendo profondamente: l'interpretazione con tutte le sue "facce" e la comunicazione con chi ascolta. Lavorare sull'alternanza tra due strumenti è un modo a mio avviso molto efficace per mettere in luce punti di vista interpretativi diversi, per dimostrare che non esistono per un'opera musicale un'interpretazione sola, un suono solo. E' importante raggiungere questa consapevolezza, perché questa è la peculiarità più affascinante dell'arte musicale. La risposta del pubblico è stata poi molto vivace. Il fatto che molte persone siano venute da me alla fine a fare domande, mi ha dato la sensazione che non si siano limitate a venire a concerto e ad ascoltare, ma che si siano sentite stimolate alla riflessione e al dialogo. D'altra parte quello che conta in un'esecuzione è proprio il saper comunicare qualcosa anche e soprattutto quando non si ricorre alle parole. *La tastiera illuminata* è un progetto nato per l'Unione Musicale, ma è solo uno dei tanti sforzi che sto compiendo in questo periodo, anche in campo didattico, per riuscire a trasmettere in maniera più efficace il messaggio musicale».

Questo significa che la musica da sola, come la si è eseguita sino a oggi, non basta più? «Sì, sono convinto che l'interpretazione e l'espressione musicale debbano rinnovarsi e dare nuova vita all'esperienza concertistica e possano farlo solo e grazie al contatto della musica con altre arti, ad esempio con il teatro. Il futuro della musica sta lì».

Gli incontri ravvicinati di Anteprima

I musicisti scendono dal palcoscenico

Andrea Lucchesini

Alle 18 del 22 ottobre prenderà il via, presso la sala del Piccolo Regio Puccini, *Anteprima*, un nuovo progetto che l'Unione Musicale ha messo a punto con il sostegno della Regione Piemonte, della Città di Torino e con il patrocinio dell'Università degli Studi di Torino, del Politecnico e di altre istituzioni culturali della città.

Protagonista di questo primo appuntamento sarà Andrea Lucchesini che, abbandonate le vesti del concerto tradizionale, parlerà al pubblico di musica e di interpretazione musicale. I suoni non saranno completamente assenti: Lucchesini al pianoforte farà ascoltare qua e là pagine di Beethoven.

L'Unione Musicale è felice di inaugurare questa nuova serie di incontri con uno dei protagonisti più affezionati delle stagioni concertistiche torinesi, un musicista di cui ha seguito con passione la maturazione complessiva. Il pianista toscano il 20 ottobre avvierà, completandola in due stagioni, l'integrale delle sonate per pianoforte di Beethoven e, di fronte a un confronto così paradigmatico dell'atto interpretativo, l'appuntamento di *Anteprima* acquista particolare valenza; prenderà inoltre parte al concerto del prossimo 17 novembre, durante il quale eseguirà, tra l'altro, *Linea per 2 pianoforti, vibrafono e marimba* di Luciano Berio, con Pietro De Maria, Maurizio Ben Omar e Andrea Dulbecco, e in febbraio parteciperà come di consueto agli *Incontri con la musica da camera*.

L'idea di invitare alcuni musicisti protagonisti della stagione a esporre al pubblico prima del concerto le proprie ragioni interpretative, le difficoltà tecniche, intellettuali o emotive, il significato di certe scelte e a dare qualche esemplificazione musicale, rientra nella serie di iniziative che da qualche anno l'Unione Musicale promuove per dare rinnovato impulso al concerto dal vivo. *Anteprima* in particolare vorrebbe essere, come sottolinea lo stesso titolo, una sorta di introduzione-anticipo del concerto, oltre che l'occasione di avvicinarsi al mondo della musica e dell'interpretazione in maniera meno formale di quanto non avvenga abitualmente.

Gli appuntamenti di
ANTEPRIMA

22 ottobre 1999
Piccolo Regio Puccini
ore 18
Andrea Lucchesini *pianoforte*
Beethoven Le sonate per pianoforte

25 novembre 1999
Piccolo Regio Puccini
ore 17,30
Uto Ughi *violino*
Mozart I concerti per violino e orchestra

22 febbraio 2000
Piccolo Regio Puccini
ore 18
Quintetto Bibiena
Ligeti *Zehn Stücke*
Prokof'ev *Pierino e il lupo*

10 marzo 2000
Piccolo Regio Puccini
ore 18
Daltrocanto
Monteverdi Madrigali

Biglietti lire 10.000

24-27 febbraio 2000
Conservatorio G. Verdi
Incontri con la musica da camera
Prove aperte al pubblico
Il calendario verrà pubblicato sul mensile di febbraio
Ingresso libero

Si è cercato di fissare gli appuntamenti di *Anteprima* in prossimità della data del concerto corrispondente, ma non sempre gli impegni dei musicisti lo hanno permesso. La scelta di questi ultimi ha seguito giocoforza il criterio linguistico (nelle prossime edizioni si spera di riuscire comunque a coinvolgere anche artisti stranieri) e quello per quanto possibile della varietà. Seguiranno così, dopo il 22 ottobre e senza una cadenza regolare, altri tre appuntamenti pomeridiani tra novembre e marzo.

Ci sarà un grande solista e beniamino del pubblico torinese, Uto Ughi, alle prese con i concerti per violino di Mozart, eseguiti in stagione in due serate con l'Orchestra da camera di Praga; il Quintetto Bibiena, un complesso di fiati dalle spiccate doti comunicative, che sceglierà di parlare, tra i brani in programma il 23 febbraio, dei *Zehn Stücke* di Ligeti e di *Pierino e il lupo* di Prokof'ev; infine il gruppo Daltrocanto, rappresentante di due fronti, quello vocale e quello dell'interpretazione filologica, anticiperà con Dario Tabbia alcuni segreti del mondo monteverdiano.

Anteprima è infine la naturale eredità di un'altra manifestazione nata dall'identico desiderio di offrire una nuova prospettiva e un diverso contatto con l'esperienza concertistica e che da otto anni rappresenta un appuntamento regolare con il grande repertorio e con altrettanto grandi cameristi italiani: gli *Incontri con la musica da camera*, ideati e progettati da Mario Brunello e Andrea Lucchesini.

Le prove aperte al pubblico, nei giorni che precedono i due concerti serali, sono a ingresso libero e si svolgono presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi", sede ormai istituzionale e ideale degli *Incontri*, pensati anche per rinnovare il rapporto del mondo scolastico con la realtà della vita e della professione musicale. Il pubblico di *Anteprima* è invitato a partecipare a tutte le prove che avranno luogo tra il 24 e il 27 febbraio e in particolare a quella serale del 25 febbraio dedicata a due brani tra i più aperti della nostra tradizione: *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna e *Musikalisches Opfer* di Johann Sebastian Bach.

Mario Brunello
Quintetto Bibiena
Dario Tabbia (Daltrocanto)
Uto Ughi

Che invidia! Poter far musica per un secolo, da Charles Ives a Laurie Anderson, senza sentirsi nell'obbligo di opporsi ideologicamente al consumo di massa. Liberi di coltivare la comunicazione tra elementi lessicali diversi, di mischiare linguaggi e competenze abbattendo ogni settorialità. Di sperimentare pragmaticamente senza le soggezioni paranoiche che hanno finito per castrare le avanguardie eurocolte. Con quale leggerezza Joplin, Gershwin, Glass, Adams, Zappa, Jarrett, gli americani del nostro secolo insomma, hanno scavalcato le ringhiere dei generi spiazzando la critica e l'accademia. Le stesse che a Bernstein hanno perdonato tante marachelle in virtù della sua levatura d'interprete, senza però accettare fino in fondo il suo *Candide*, ché più di *West Side Story* o della colonna sonora di *Fronte del porto*, incarna il suo comporre *border-line*.
Per ridicolizzare la caccia alle streghe contro i comunisti condotta dal senatore McCarthy nel secondo dopoguerra, a Bernstein viene in mente di scrivere una

"Candide", parodia e contaminazione

di Filippo Fonsatti

parabola satirica di quel periodo: per farlo sceglie il romanzo di Voltaire pubblicato anonimo nel 1759 e quasi subito censurato dalla chiesa, con il quale il filosofo replica illuministicamente alla teoria metafisica di Leibniz secondo cui un dio benevolo regalerebbe agli uomini «il migliore dei mondi possibili». Armato di questa incrollabile fede, il protagonista Candide affronta senza battere ciglio una terribile sequela di carestie, stupri, ruberie, catastrofi e autodafé. A Bernstein piace l'idea di paragonare la Santa Inquisizione alla *House An-American Activities Committee*, e per portare Voltaire a Broadway, e parodiare anche musicalmente il potere e le sue degenerazioni, sceglie l'operetta, seguendo le orme di Offenbach e Gilbert & Sullivan, e crea un *divertissement* senza briglie, dove gli stili, dal belcanto alla dodecafonia, e le citazioni si mescolano senza inibizioni, in un edonistico far musica con ironia e intelligenza. Le note dell'ouverture risuonano per la prima volta nel Teatro Coloniale di Boston il 29 ottobre 1956.

George Pehlivanian
Leonidas Kavakos

Cotta al punto giusto

Schoenberg e la tonalità di "Verklärte Nacht"

La generazione di Schoenberg era intrisa di wagnerismo fino al midollo. Amava il *sound* della sua musica, fremeva per la lezione di libertà compositiva che veniva dall'abolizione dello sviluppo obbligatorio, dalla scelta di utilizzare il materiale musicale semplicemente per quello che era, indice di un personaggio, di una situazione, di un momento, e pronto a essere seguito da altri, a scivolar via senza complesse formule di saluto. Eppure, anche se la veste di *Verklärte Nacht* appare assolutamente wagneriana, Schoenberg in realtà non utilizza in toto le tecniche del Maestro: è ancora fortemente affascinato dai processi di sviluppo tematico, dalla "variazione generativa" impiegata da Brahms, e una delle magie del sestetto è proprio in questa grandiosa fusione di due modelli complementari.
Un'altra delle magie di questa musica sta nell'uso non comune dei procedimenti armonici. E' noto che la partitura fu rifiutata da un'associazione concertistica viennese perché un suo accordo è distribuito tra le parti secondo uno schema non previsto dai manuali scolastici. Wagner faceva di peggio, ma il problema è che in *Verklärte Nacht* Schoenberg applica il sistema tonale in maniera rigorosa, e dunque si presupporrebbe il rispetto formale delle regole codificate. Ciò che sembra interessante notare è però che, non tanto in quell'accordo specifico quanto nell'uso generale delle disposizioni armoniche, Schoenberg si avvicina deliziosamente a Hollywood. Di solito ci spiegano che il più saccheggiato dalle musiche da film è Mahler, ma talune progressioni o aperture di accordi o virate tonali - tutte comunque sempre all'interno del sistema, dunque di facile ascolto, dunque piacevoli, dunque perfette allo scopo - ricordano certi drammoni cinematografici in modo sorprendente. Non capita con Wagner, con Brahms: evidentemente la tonalità deve essere cotta al punto giusto, né più né meno, e Schoenberg è un ottimo cuoco. *(n.c.)*

Frédéric Chaslin

protagonisti

Francese il primo e giapponese il secondo, **Frédéric Chaslin** e **Yutaka Sado** sono i due direttori di questo mese per la prima volta ospiti dell'OSN.
Assistente di Barenboim presso l'Orchestre de Paris e il Festival di Bayreuth, e di Pierre Boulez presso l'Ensemble InterContemporain, Chaslin dirigerà un programma che darà modo all'Orchestra di mettere in luce alcune sue prime parti (la viola e il violoncello nel *Don Quixote* di Richard Strauss e il flauto nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy).
Yutaka Sado è stato invece assistente di Seiji Ozawa alla New Japan Philharmonic Orchestra e allievo di Leonard Bernstein, che ha accompagnato in una tournée in Giappone e in Unione Sovietica. Vincitore del Concorso Internazionale "Leonard Bernstein", è ora direttore ospite principale dell'Orchestra di Osaka e dell'Orchestre des Concerts Lamoureux.
Accanto a lui una vecchia conoscenza del pubblico torinese, ma questa volta in veste di pianista e non di direttore, il russo **Mikhail Pletnev**, vincitore nel 1978 della medaglia d'oro e del primo premio al Concorso "Čaikovskij" di Mosca. Personalità poliedrica, Pletnev è noto tanto per aver fondato la prima orchestra russa indipendente dal governo quanto per le sue interpretazioni al pianoforte di Scarlatti, Chopin, Rachmaninov e Liszt.
E' un ritorno anche quello di **George Pehlivanian**. Primo americano a vincere il Concorso di Besançon nel 1991, ha da allora diretto sia in Europa sia in America, diventando nel 1996 primo direttore ospite della Residentie Orchestra all'Aia.
Solista del terzo concerto è **Leonidas Kavakos**, vincitore del Concorso Internazionale "Paganini" nel 1988 e ospite delle maggiori orchestre americane.

Yutaka Sado
Mikhail Pletnev

"Petruška" e la solita domanda: progresso o restaurazione?

Igor Stravinskij

Conversando di recente con Gianfranco Vinay a proposito di Stravinskij, se ne ribadiva l'inossidabilità dello stile e la coerenza incrollabile, nonostante un'evoluzione multiforme e, in certi casi, apparentemente contraddittoria lunga settant'anni. E ascoltando *Petruška*, uno dei suoi primi capolavori, rappresentato (ché si tratta di un balletto) per la prima volta nel lontano 1911, continua a constatarsi la singolarità di quella musica in quel contesto, distante tanto dalle estreme propaggini tardoromantiche quanto dagli effetti sfumati dell'impressionismo, tanto dal precedente *Oiseau de feu* quanto dal successivo *Sacre du printemps*. Nonostante le mille esecuzioni, la canzonetta da *music-hall Elle avait une jambe en bois* (di Emile Spencer), sbattuta nella prima delle scene burlesche senza alcun processo imitativo, conserva ancor oggi la modernità prorompente dei ritagli di giornale incollati nei *papiers collés* cubisti di Braque e Picasso. Sono gesti minimi ma spregiudicati, che hanno ottenuto - lo dice la storia - risultati enormi. E per questo si rileggono volentieri, cinquant'anni dopo la pubblicazione, alcune considerazioni critiche formulate dal filosofo e sociologo tedesco T. W. Adorno nel saggio *Filosofia della musica moderna* datato - in tutti i sensi - 1949, in cui viene contrapposto in modo manicheo e germanocentrico il "progresso di Schoenberg" alla "restaurazione di Stravinskij"; considerazioni influenti, perché hanno indirizzato per decenni i pregiudizi ricettivi. «*Petruška*, stilisticamente "neoimpressionista", si compone di innumerevoli pezzi di bravura, dal continuo squittio di seconde impiegato nella fiera, fino all'imitazione e al dileggio di tutta la musica rigettata dalla cultura ufficiale, e deriva dall'atmosfera del cabaret letterario e insieme artigianale. Pur restando fedele all'aspetto apocrifo di quest'ultimo, Stravinskij si è contemporaneamente rivoltato contro ciò che vi restava di elevato in senso narcisistico e contro ciò che aveva un'anima pagliaccesca: insomma contro l'aura di *bohème*. E contro questa egli ha condotto la sdegnosa demolizione dei valori interiori, che il numero di cabaret aveva già puntualmente inaugurato. Questa tendenza conduce dall'artigianato industriale - che ammannisce l'anima come una merce - a negare l'anima nella protesta contro il carattere di merce; e ancora a vincolare solennemente la musica alla fisicità e a ridurla all'apparenza, la quale assumerebbe una significazione oggettiva se rinunciasse di sua spontanea volontà a significar qualcosa [...]». *(f.f.)*

Domenica Musica

Il fatto che un'orchestra presenti, accanto alla stagione di musica sinfonica, una piccola stagione di concerti da camera ha delle motivazioni di ordine sia pratico sia teorico. Si tratta di una di quelle operazioni che presentano vantaggi per l'orchestra e per il pubblico, ponendosi su di un piano completamente diverso rispetto alle stagioni da camera di altre istituzioni concertistiche.

Per i professori d'orchestra si tratta innazitutto di una grande palestra, di un'occasione per uscire dalla routine dei concerti sinfonici: un modo per riascoltarsi, perfezionarsi, scoprire punti deboli, riappassionarsi. Suonare in piccoli gruppi, che si tratti di un semplice quartetto o di un ensemble più esteso, richiede una partecipazione personale al discorso interpretativo che in orchestra sarebbe dannosissimo; laddove in orchestra la qualità si ottiene nel riuscire a seguire, nel modo più omogeneo possibile, le indicazioni del direttore, nella musica da camera l'apporto di idee è fondamentale, almeno nella fase iniziale di approccio alla partitura.

E' normale che, all'interno di una grande orchestra, il desiderio di ritrovarsi a suonare in piccoli gruppi nasca spontaneo, proprio in quanto riflette un'esigenza personale di arricchimento del musicista. Se poi questa realtà interna riesce a essere portata all'esterno, se le ore di studio e di prove riescono a sfociare in un concerto organizzato dall'orchestra stessa, e con la possibilità di avere di fronte un pubblico competente, la soddisfazione è completa. Una prova che queste esperienze incidono sensibilmente sulla qualità dell'orchestra nel suo insieme può essere il fatto che tutte le maggiori compagini del mondo non solo hanno gruppi da camera al loro interno, ma spesso questi sono per l'orchestra un vanto da esibire come simbolo di professionalità. Spesso infatti, si pensi al caso dei Berliner o dei Wiener Philharmoniker, i gruppi incominciano ad avere un'attività intensissima nel circuito internazionale, diventando ospiti delle maggiori associazioni concertistiche.

Per il pubblico l'interesse riguarda soprattutto la possibilità di ascoltare musiche poco eseguite, proprio per la difficoltà a mettere insieme l'organico particolare che certe composizioni richiedono. In questo senso l'orchestra offre un bacino vastissimo a cui attingere, e nella stessa mattinata si possono ascoltare, come è già successo, un concerto per flauto, uno per oboe e uno per tromba, oppure un trio d'archi e un quintetto per oboe, clarinetto, violino, viola e contrabbasso. La stagione da camera dell'OSN di quest'anno, oltre a ruotare intorno a un progetto triennale di esecuzione integrale dei *6 Concerti brandeburghesi* di Bach, dei *12 Concerti grossi* di Corelli e dei *6 Concerti grossi op. 6* di Haendel, si dedicherà con particolare attenzione alla musica del Novecento. *(s.n.)*

protagonisti

Solisti nel *Don Quixote* di Richard Strauss (giovedì 14 e venerdì 15 ottobre) due prime parti dell'OSN. Nato nel 1975, **Simone Briatore** ricopre dal 1997 il ruolo di prima viola presso l'OSN. Diplomatosi in violino e viola al Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino, ha frequentato la Musik Akademie di Basilea e ha beneficiato di una borsa di studio dell'Associazione Musicale De Sono.
Massimo Macrì è primo violoncello dell'OSN dall'anno della sua fondazione, dopo aver ricoperto lo stesso ruolo nell'Orchestra dell'Arena di Verona e nelle Orchestre RAI di Milano e Roma. Ospite di numerose istituzioni musicali italiane, ha suonato all'estero in Europa, Asia, Africa e Sud America. Ha collaborato, tra gli altri, con Uto Ughi, Ruggero Ricci e Ulrich Koch.

Com'è grosso il concerto

Esecuzioni integrali di Haendel e Corelli

di Andrea Bambace

Malgrado una precisa indicazione di George Muffaut (nell'introduzione alla propria *Ausserlesener mit Ernst und Lust gemengter Instrumental Musik erste Versammlung* del 1701) riferisca dell'«eccellente produzione di concerti dell'abilissimo signor Arcangelo Corelli, bene eseguiti con gran numero di strumentisti», dichiarando, con deferenza e ammirazione, come Muffaut avesse assistito personalmente a Roma all'esecuzione di composizioni corelliane dello stesso genere già nel 1682, i primi germogli del concerto grosso si possono far risalire alle sonate a tre "da chiesa" dei maestri della scuola bolognese di San Petronio, praticamente però in contemporanea con le nuove concezioni espresse a Roma da Alessandro Stradella. Se sul finire del secolo XVII il concerto grosso ha già assunto definitivamente la sua funzione e la sua cifra stilistica, è però proprio con Corelli che esso raggiunge il vertice della perfezione di modello, cui si guarderà nel corso di buona parte del Settecento per la finitezza degli equilibri strumentali, per l'equilibrio e la severa correlazione delle proporzioni architettoniche a una propria enunciazione di classicità, per la cura del dettaglio, per la preziosità della scrittura e dell'invenzione. Nonostante documentazioni, relazioni cronistiche e testimonianze epistolari riportino fino a noi la quasi certezza che Arcangelo Corelli avesse avuto almeno un centinaio di occasioni, nel corso della sua lunga e fortunata carriera, di scrivere e di dirigere composizioni strutturate come quelle contenute nell'*op. 6*, la raccolta dei *12 Concerti grossi* appare, nel contesto del lascito creativo del musicista, un capitolo estremamente circoscritto, frutto della selezione e della più accurata rielaborazione di un lavoro maturato "sul campo" e durato praticamente per tutta la vita. L'esecuzione in integrale delle dodici composizioni non propone tuttavia l'illustrazione di un polittico musicale dotato di coerenza programmatica, bensì, al di là del dato puramente artistico, la preziosa funzione documentaria della proposizione di un itinerario maturato al più elevato livello del tempo, sullo sfondo particolarmente ricco della vita culturale romana tra il XVII e il XVIII secolo, da parte di un musicista universalmente riconosciuto non certo come iniziatore del genere, ma come suo più alto elaboratore e rifinitore. Lo strumentario dei *12 Concerti* (8 costituiti da movimenti tipici dello stile "da chiesa" e 4 arricchiti da movimenti mutuati dalla danza), nonostante l'apparente precisione rilevabile nell'intestazione della prima edizione a stampa, è da considerare, secondo l'uso del tempo, aperta a ogni esigenza timbrica e fonica, come un canovaccio da integrare di volta in volta secondo le estemporanee pretese dell'ambiente e dell'occasione d'ascolto.

Le due raccolte di concerti grossi scritti da Haendel, i 6 dell'*op. 3* (7, se vi si comprende anche il *Concerto grosso in do maggiore*) e i 12 dell'*op. 6*, si differenziano tra loro per la destinazione strumentale. Mentre questi ultimi, scritti con un linguaggio oscillante fra la suite, la sonata e l'ouverture, sono destinati allo stesso organico, formato da un concertino di due violini e violoncello o cembalo e da un ripieno di archi e basso continuo, i primi, quasi completamente strutturati nella sequenza di movimenti canonici quali Vivace, Largo, Adagio, Allegro, prevedono l'impiego di due flauti diritti, due oboi, due fagotti accanto agli archi e al continuo. La presenza dell'oboe in tutti i concerti dell'*op. 3* fece sì che, impropriamente, essi divenissero rinomati quali "concerti per oboe". Ma i due assortimenti si diversificano anche per la sostanza: se l'*op. 3* appare come un insieme non sempre congruente di idee appartenenti a composizioni precedenti il 1734, concepite per l'ensemble orchestrale della corte di Hannover o tratte da opere teatrali, quali l'*Amadigi* o l'*Ottone*, i concerti grossi della successiva *op. 6*, composti nello spazio di appena due mesi nel 1739, con il chiaro intento di cavalcare il successo di cui godevano in quel momento in Inghilterra gli omonimi corelliani, vedono affermarsi in forma più originale la creatività di Haendel, specie per quanto riguarda la costruzione più ricca e complessa, l'uso più marcato del contrappunto, il personale procedere secondo tecniche improvvisatorie e una certa arditezza armonica. Entrambe le raccolte sembrano in ogni caso impensabili senza l'influsso esercitato direttamente sull'autore dall'opera di Arcangelo Corelli personalmente frequentato da Haendel durante i soggiorni italiani nei primi anni del Settecento, e dei suoi contemporanei italiani, Vivaldi, Pasquini e Geminiani.

Attualmente primo violino dell'OSN, **Marina Ghigino** si è diplomata al Conservatorio di Genova e si è perfezionata al Mozarteum di Salisburgo. Ha collaborato con il Trio d'archi della Scala e con il Gruppo cameristico della Scala diretto da Claudio Abbado. Svolge un'intensa attività cameristica con la sorella pianista e con il Klavier Quartet di Milano.

Marina Ghigino
Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

abbonamenti

Domenica Musica
Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
8 concerti con inizio alle ore 10.30
Abbonamenti in vendita nell'atrio del palazzo della Radio, via G. Verdi 31, orario continuato 10-18.

Rinnovo abbonamenti dal 7 al 9 ottobre.
Nuovi abbonamenti dall'11 al 16 ottobre.

Domenica 17 ottobre ore 10.30
Sermig, Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Marina Ghigino *violino e direttore*
Monica Berni, Fiorella Andriani *flauti*

Thielemann al Lingotto

di Giorgio Pestelli

Christian Thielemann

I Concerti del Lingotto inaugurano la loro stagione con una illustre orchestra tedesca, quella della Deutschen Oper di Berlino, diretta da un giovane maestro, Christian Thielemann, che si è affermato tra i temperamenti più autorevoli dell'ultimo decennio.

Nato a Berlino nel 1959, allievo della Hochschule für Musik per la viola e il pianoforte, dall'età di 18 anni ha lavorato in vari teatri tedeschi, maturando alla scuola di Karajan, di Baremboim, dei festival di Salisburgo e Bayreuth; nel nostro paese ha svolto una intensa attività con l'Orchestra di Santa Cecilia a Roma, proprio quando stava trovando il suo stile personale. Ora è direttore della Deutsche Oper di Berlino, dove nella stagione 1998-99 si è concentrato nella realizzazione delle più importanti opere di Wagner e Richard Strauss.

Il programma scelto per il concerto torinese incomincia proprio da questi due compositori: il *Preludio al primo atto* di *Lohengrin* e il poema sinfonico *Morte e trasfigurazione*. Già Wagner usava estrapolare in concerti sinfonici quel *Preludio* che dell'intera opera è un mirabile compendio: vi sono rappresentati l'immagine del cavaliere venuto dal Graal e l'abbagliante candore del cigno che lo accompagna, il tutto fuso in un colore orchestrale che, come descritto genialmente da Baudelaire, realizza anche visivamente il fremere di una arcana luminosità.

Morte e trasfigurazione è forse il più wagneriano dei poemi sinfonici di Strauss: il compositore, che diresse la sua partitura per la prima volta il 21 giugno 1890 a Eisenach, non si perde in descrittivismi (assalti della febbre, morte del corpo, vittoria dell'ideale, pure sottolineati da molti commentatori), ma costruisce il brano con potente istinto drammatico, con antitesi nette fra zone scure, oasi liriche, violenze opprimenti e innodiche risoluzioni.

Nella seconda parte della serata Thielemann dirigerà l'ultima sinfonia di Schubert, battezzata *La grande* per la sua ampiezza di respiro: ignorata al tempo della composizione, nel 1828 diventerà un testo capitale nella rinascita sinfonica della seconda metà dell'Ottocento: il sinfonismo di Brahms, di Bruckner e di Mahler prenderà le mosse proprio da questo ultimo capolavoro di Schubert.

E' stato Schumann a scoprirne la partitura a Vienna in casa di Ferdinand Schubert, fratello del compositore: «Infine - scrive Schumann - mi fece vedere alcuni dei suoi tesori, le composizioni di Franz Schubert che ancora sono nelle sue mani. La ricchezza lì accumulata mi fece fremere di gioia; da dove cominciare, dove fermarsi?»; è a proposito della *Grande* che Schumann usa l'espressione "sublime lunghezza", poi molto adoperata e in parte fraintesa dalla critica posteriore, che in origine aveva il significato di un'opera che continua nell'immaginazione dell'ascoltatore, secondo il modello letterario di Jean Paul. Ascoltare la *Sinfonia in do* è percorrere ogni volta una regione nuova e vastissima, dove la monumentalità si stempera e si familiarizza a contatto con l'anima più segreta di Schubert.

Orchester der Deutschen Oper Berlin

Il violoncello, la mia voce

di Antonella D'Antoni

La sua ultima apparizione pubblica in Italia lo ha visto attore-violoncellista in una serie di film dal titolo *Inspired by Bach*, legati ciascuno all'esecuzione di una delle sei suite di Bach per violoncello solo e realizzati con la collaborazione di un eterogeneo gruppo di artisti, fra cui i registi Françoise Girard e Atom Egoyam, il coreografo Mark Morris (uno dei nomi di punta della compagnia di Barišnikov), insieme a un danzatore del teatro Kabuki e a due campioni americani di pattinaggio sul ghiaccio. Sei pellicole che traducono in immagini l'ispirazione musicale di Yo-Yo Ma sottesa all'esecuzione di ogni suite, ultimo prodotto di una lunga serie di registrazioni video-discografiche e collaborazioni del violoncellista con musicisti di diversa provenienza artistica, che ne testimoniano l'instancabile curiosità, la vivacità artistica e l'intelligenza creativa.

Alla purezza e all'ineffabilità del suono del "suo" Bach, al lirismo trasognato dell'interpretazione del *Concerto per violoncello* di Schumann, alle numerose formazioni cameristiche con Emanuel Ax, Isaac Stern, Gidon Kremer e James Laredo, si affiancano, nel suo curriculum, un cd di gran successo con il *vocalist* americano Bobby Mc Ferrin (*Hush*) - curiosi duetti per voce e violoncello su arrangiamenti di musica classica, jazz, rock firmati dagli stessi autori -, l'*Appalachia Waltz* realizzato insieme al violinista *country* Mark O'Connor, la colonna sonora *The Tango Lesson*, un'antologia di trascrizioni per violoncello dei tanghi di Piazzolla, fino a esempi di interazione con sistemi e forme musicali di altre culture, come quella cinese, tibetana (i *Seven Tunes Heard in China* del compositore cinese Bright Sheng) e africana, che ne fanno uno dei più grandi e versatili violoncellisti del nostro tempo. «Lo spirito umano cerca il modo di esprimersi con ogni mezzo - spiega in un'intervista apparsa sul quotidiano "la Repubblica" -. Per questo ritengo che nella cultura di oggi occorra sforzarsi di superare il concetto di specializzazione. È un discorso difficile, ma non dobbiamo dimenticare che un tempo arte e scienza facevano entrambe riferimento alla filosofia. Perché mai allora creare divisioni?».

Con la sua intelligenza e la sua straordinaria capacità comunicativa, Yo-Yo Ma ha colto con prontezza le sollecitazioni del mondo musicale e discografico, accostandosi con facilità ai generi e alle forme più diverse, dimostrando un'estrema vivacità intellettuale e artistica unita a una grande serietà professionale che lo ha tenuto lontano dalle mode e da facili successi commerciali. Si è mantenuto negli anni un artista vivo, sostenuto da un *management* americano potente quanto impietoso.

Il suo modo di suonare conquista ascoltatori di ogni età e competenza, la sua personalità affascina e le sue interpretazioni risultano sempre convincenti a qualunque genere si accosti. Cattura il pubblico con la sua tecnica prodigiosa, ma anche con il suo viso solare, il sorriso, l'entusiasmo contagioso, l'umiltà della persona. Non un divo ma un amico, come suggerisce il suo nome, "Yo-Yo", che in cinese (nazionalità dei suoi genitori, ma lui è nato a Parigi e cresciuto negli Stati Uniti), significa appunto "amico". E come di un amico ne parla Enrico Dindo, che lo conobbe in occasione di un concerto a Milano con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Il violoncellista eseguiva il *Concerto* di Schumann e Dindo era allora primo violoncello. «Trascorremmo insieme il pomeriggio prima del concerto, con tutta la fila dei violoncelli. Ognuno apriva uno spartito e si improvvisava. Ci divertimmo moltissimo. C'era un *rag-time* di Joplin trascritto per dieci violoncelli che ci riusciva particolarmente bene e dietro suo suggerimento chiedemmo al maestro Muti di eseguirlo come bis. Alla sera, terminato il concerto, Ma suonò un pezzo di Bach come primo bis. Poi rientrò sul palcoscenico, si sedette di fianco a me e con tutta la fila eseguimmo il *rag-time*. Fu un grande successo e una dimostrazione della freschezza e del piacere di far musica insieme. Yo-Yo Ma possiede una straordinaria capacità di entrare immediatamente in comunicazione con le persone, anche senza lo strumento. Soltanto con uno sguardo».

Le sue esecuzioni di Bach, delle suite per violoncello in particolare, più volte registrate su cd, rappresentano un capitolo della storia dell'interpretazione bachiana, esecuzioni di perfezione assoluta, guidate da un attento scrupolo filologico che non mortifica la musica ma la filtra e la reinventa attraverso una rara sensibilità di interprete. Dalle corde dei suoi violoncelli (uno Stradivarius del 1712 e un Montagnana del 1733, simpaticamente soprannominato Mrs. Petunia) esce un suono dal timbro chiaro e dai contorni netti, forse lontano da quello più teso ed espressivo della scuola russa, capace quasi di smaterializzarsi. Le straordinarie doti tecniche non sono mai esibite, ma come disciolte in puro canto, sublimate da una musicalità che si fonde con il magnetismo della persona e il fascino orientale del suo sorriso. «Mentre suono - dice - sento che lo strumento diventa parte del mio corpo. Del resto canto così male che forse è inevitabile per me considerare le corde del violoncello come fossero mie corde vocali». ("la Repubblica", 1997)

Yo-Yo Ma

LA MUSICA DA VICINO

Martedì 26 ottobre Yo-Yo Ma incontrerà i **giovani** in occasione della prova generale del concerto a essi riservata, prevista dalle **18.30** alle**19.30** presso l'**Auditorium del Lingotto**. Per informazioni tel. 011 664.04.52.

"The Rake's Progress"

Primo approccio all'opera

La storia

Il protagonista si chiama Tom Rakewell. Avrebbe una fidanzata, Anne, ma la abbandona fin dal primo atto, non appena uno sconosciuto (Shadow) lo informa che un lontano zio gli ha lasciato in eredità un mucchio di soldi. Tom parte per Londra, promettendo ad Anne di ritornare al più presto per sposarla; e una volta a Londra si abbandona ai piaceri del bordello di Madame Goose. Anne dopo un po' si preoccupa e parte alla sua ricerca.

Carriera del libertino, quattro incisioni di William Hogarth Londra, British Museum

All'inizio del secondo atto Tom è già lì che si annoia. Per tirarlo su Shadow gli propone di sposare Baba la Turca, la donna barbuta: sarebbe un modo per liberarsi dalla schiavitù del piacere e della coscienza. Tom si lascia affascinare dall'idea e accetta. Arriva Anne, Tom si dice indegno di lei, Baba è gelosa e così via. Alla fine dell'atto, Tom rivela a Shadow di aver sognato una macchina che trasforma le pietre in pane: ora ha intenzione di beneficiare tutta l'umanità.

Quando comincia il terzo atto Tom è in rovina e sta vendendo all'asta la casa, i mobili, persino Baba la Turca. Poi ci si trova in un cimitero, dove Shadow, come se fosse Mefistofele, informa Tom di voler entrare in possesso della sua anima. A meno che il libertino non indovini le tre carte che lui estrarrà da un mazzo. Tom indovina, ispirato dalla voce di Anne, ed è quindi Shadow a sprofondare in una fossa. Prima, però, fa in tempo a togliere la ragione al nostro (anti)eroe.

Il finale si ambienta in un manicomio: Tom crede di essere Adone, Anne gli appare come Venere. Muore.

Nell'epilogo tutti i personaggi si presentano alla ribalta per invitare il pubblico a riflettere: a chi sta in ozio con le mani, con il cuore, con la mente, il diavolo trova qualcosa da fare…

La musica

Quando si mette a comporre *La carriera di un libertino* (1948-1951) Stravinskij è al top del suo periodo neoclassico. Era partito con un periodo russo (quello della *Sagra della primavera* o di *Petruška*); finirà con una fase dodecafonica (*Threni* o *Canticum sacrum*); lì in mezzo, dagli anni '20 ai '50, scrive musica che muove da un recupero di forme e stili antichi. Così, quando nel corso dell'opera si ascoltano cose che rimandano a Bach, a Haendel, a Mozart, al melodramma ottocentesco, bisogna sapere che si tratta di scelte meditate e non di un *pastiche* messo su per comodità. In proposito c'è qualcuno che ha sostenuto che la vicenda dell'opera sia assolutamente autobiografica: è Stravinskij il vero libertino musicale che, «dopo aver gustato tutti gli stili del passato, dopo averli logorati e sconvolti, si immerge nella crisi del presente». Sarà vero?

Stravinskij

Come sempre, Stravinskij ci ha lasciato ampie informazioni sul suo lavoro. «Cinque anni fa, a Chicago, a una mostra di pittura inglese, rimasi colpito dalle diverse serie narrative di Hogarth, che mi apparvero come una successione di scene da opera. Poco tempo dopo, conversando a Hollywood con il mio amico e vicino Aldous Huxley, che deve essere ritenuto il "padrino" della mia opera, perché fu lui a proporre Winston Auden come librettista, abbiamo discusso sui problemi che sorgono nella composizione di un'opera in lingua inglese.

Nel settembre 1947, dopo aver terminato *Orfeo*, informai il mio editore Ralph Hawkes, ora morto, del mio progetto di scrivere una lunga opera. L'idea gli piacque moltissimo e più tardi incaricò Winston Auden di scrivere il libretto. Auden mi raggiunse a Hollywood nel mese di novembre. Rimanemmo d'accordo sul soggetto, una fiaba morale in tre atti, ispirata alla serie del *Rake's Progress* e abbozzammo la trama, l'azione, le scene e i personaggi. Tornammo a New York e Auden scelse Chester Kallman come collaboratore. Nel marzo 1948 mi presentarono ciò che io ritengo uno dei libretti più belli che siano stati scritti. La composizione della musica mi tenne occupato per tre anni.

Quando si rese noto che io stavo lavorando intorno all'opera, lessi sulla stampa delle anticipazioni arbitrarie su quanto avrei fatto. Queste supposizioni si basavano principalmente sulle mie opere precedenti: *Le rossignol* e *Mavra*. […] *The Rake's Progress* è decisamente un'opera, un'opera di arie, recitativi, cori e pezzi d'insieme. La sua struttura musicale, il concetto del ricorso a queste forme, perfino i rapporti delle tonalità seguono la linea della tradizione classica». (cit. in Roman Vlad, *Strawinsky*, Einaudi, Torino 1958)

Carriera demenziale

Le righe più ferocemente chiare su quest'opera le ha scritte Gianfranco Vinay in occasione di una conferenza tenuta al Regio e intitolata *Rake's Progress: la demenziale carriera di un libertino di campagna*: «La *Carriera di un libertino* non è soltanto il culmine del periodo creativo di Stravinskij chiamato "neoclassico" (con aggettivo equivoco). E' anche una summa di ideologia negativa. La fabula concepita con Auden è una triturazione di miti fondatori della modernità (fra cui quelli di Faust e di Don Giovanni), assunti da una angolazione critica che, dallo spirito delle storie moraleggianti di Hogarth, recupera il distacco ironico. Un'ironia fredda, tagliente, beffarda, impietosa, che denuncia l'impossibilità di coniugare mitologia, modernità ed eroismo. Tom Rakewell non è soltanto un anti-eroe: è un burattino manovrato da un diavolo che deve sforzarsi ben poco per portare a compimento la sua opera di demolizione. L'anti-eroe moderno non è solo antieroico, è anche stupido, nella sua fondamentale incapacità a riconoscere gli unici veri valori che gli possano permettere di non sprofondare nella noia e nello *spleen*. Se l'amore non può più salvare, non può più nemmeno redimere. L'unica salvezza è la demenza, che, mitizzando a suo modo la realtà, compie un'autentica trasfigurazione, a cui può seguire, finalmente, la morte». *(n.c.)*

Scena allestimento
L'histoire du soldat
di Igor Stravinskij
Teatro Regio,
Stagione 1997-98

Un Piccolo Laboratorio

Parole, note, immagini

di Filippo Fonsatti

Nelle intenzioni del Teatro, a partire dalla stagione 1999-2000 il Piccolo Regio Puccini dovrebbe diventare un laboratorio culturale in cui produrre e ospitare appuntamenti complementari alla stagione, sperimentare idee di forte progettualità, ricercare aspetti interdisciplinari, in certi casi anticipando e in altri svolgendo i temi proposti dal cartellone. Ma non soltanto: il Piccolo dovrebbe essere un luogo di confronto tra le istituzioni e le associazioni che in città si occupano di arte, musica, cinema e spettacolo, offrendo al pubblico una programmazione peculiare, attenta a esplorare nuovi ambiti culturali e a favorire scambi all'insegna della contemporaneità.

appuntamenti

I MERCOLEDÌ DEL PICCOLO

Il 13 e il 20 ottobre il musicologo torinese Giangiorgio Satragni, critico della "Stampa", ricorda il 50° anniversario della scomparsa di Richard Strauss analizzando i finali delle sue opere più celebri attraverso l'audizione discografica. Il 27 ottobre tocca invece a Enrico Girardi, docente all'Università Cattolica di Milano, introdurre l'ascolto del *Rake's Progress* di Stravinskij. Le conferenze hanno inizio alle 17.30 e sono a ingresso gratuito.

Il primo appuntamento del calendario, che si svolgerà da ottobre a giugno, è fissato per martedì 26 ottobre, quando, per introdurre il titolo inaugurale della Stagione d'Opera - *The Rake's Progress* - verrà ripreso l'allestimento dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij prodotto nell'ambito del *Regio itinerante*. Vero punto di rottura con il folclore russo, benché prenda le mosse da un racconto popolare di Afanas'ev, l'*Histoire* nasce in un contesto del tutto particolare: sul finire della Grande Guerra, in Svizzera, dove Stravinskij si è rifugiato. L'intenzione sua e del poeta Ramuz è quella di portare un'operina tascabile in giro per cittadine e villaggi, potendo contare su qualche cavalletto, due costumi e otto leggii. L'organico viene ridotto all'osso: un narratore (o due), una coppia di danzatori e il minimo strumentale per rendere il massimo spettro timbrico. E poi un *bric-à-brac* di tango, valzer e *rag-time*, ma anche marcette da balera della cornetta a pistoni, lazzi dissacranti del trombone, percussioni "negre" che scandiscono la variegata trama ritmica della composizione. Protagonisti dell'edizione in scena al Piccolo Regio saranno Paola Roman, che nella lettura registica di Luca Valentino dovrà recitare, ballare e mimare tra gli oggetti scenici di Claudio Cinelli, e sette elementi dell'Orchestra del Regio diretti da Silvio Gasparella.

Mercoledì 27 ottobre Gianfranco Vinay, musicologo torinese da anni attivo a Parigi, considerato oggi tra i più attenti studiosi dell'opera stravinskijana (ricordiamo il suo libro *Stravinskij neoclassico* pubblicato da Marsilio e l'antologia da lui curata per l'editrice Il Mulino), presenterà *The Rake's Progress* insieme a Bruno Campanella che, dopo *The Turn of the Screw* di Britten al Carignano, in questa circostanza tornerà a dirigere a Torino un repertorio molto frequentato in gioventù, e a John Cox, il regista dell'edizione prodotta dal Festival di Glyndebourne presentata al Regio. Farà gli onori di casa il direttore artistico Claudio Desderi, che ha fortemente voluto offrire al pubblico torinese e italiano quello che a suo parere resta uno dei più fortunati allestimenti dell'opera, presentato per la prima volta al Festival di Glyndebourne di Parigi nel 1975.

Le scene dell'allestimento sono disegnate dall'artista inglese David Hockney, protagonista di una retrospettiva presentata lo scorso anno alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Hockney, classe 1937, si è affermato nell'ambito della seconda generazione della *pop art* inglese, caratterizzandosi per l'impiego di graffiti, scritture, segni infantili. Attivo anche negli Stati Uniti dagli anni Sessanta, realizzò una serie di incisioni sulla *Carriera di un libertino*; celebri sono le sue *Piscine*, raffigurate facendo uso della fotografia. Giovedì 28 ottobre verrà proiettato in collaborazione con il British Council il film *A Bigger Splash*, che descrive la vita di Hockney negli anni Settanta a Londra con il gruppo di amici *The Hockney's Set* (tra cui lo stilista Ossie Clark), il suo sogno californiano e la fuga a New York. Soprattutto grazie alla bellezza della fotografia, il film è stato premiato ai festival di Cannes, Locarno, Chicago e New York. A introdurre la figura di Hockney e la visione del film sarà il direttore della GAM, Pier Giovanni Castagnoli.

The Skater, New York, 1982
collage fotografico
di David Hockney

La musica da vedere

Le "Fontane di Roma" di Respighi

Se ci pensi, quel che un'orchestra ha di portentoso è la possibilità di farti "vedere" la musica. E quando guardi un'orchestra che suona *Fontane di Roma* tu vedi una musica che fa due cose: fugge dalla logica e si agita.

Fugge dalla logica, con ostinazione, spezzando in continuazione il discorso, riprendendo i temi solo quando te li sei dimenticati, sopraffacendoti con sorprese sonore che ti fanno perdere il filo. La consequenzialità che impariamo ad ascoltare in Beethoven o in Brahms, quel seguire i movimenti dell'orchestra uno dopo l'altro, trovandoci immediatamente in testa una sorta di "spiegazione" per quello che sta accadendo, lì non c'è più. Nel 1916 sono già arrivati Richard Strauss e Ravel, si è già trovato un modo nuovo di organizzare il tempo musicale, e la musica che ti fa vedere un'orchestra oscilla tra impressioni e colpi di scena, punta tutto sul timbro e maschera il contrappunto, sfuma tra armonie imprendibili e moltiplica i ritmi che la muovono. Non che tutto accada per caso: una logica c'è, c'è un progetto di costruzione; se vi mettete di buzzo buono a studiare le partiture riuscite a tornare a casa con un mucchio di informazioni straordinariamente coerenti. Ma il gesto del compositore, il gesto di Respighi, sta nel mascherare ciò che cinquant'anni prima si ostentava; il gesto di questa musica è quello di stupire, di ammaliare l'ascoltatore con qualche cosa che gli possa apparire continuamente inaudito.

Per farlo, questa musica si agita. Qualche volta lo fa in gesti di seduzione, come per *La fontana di Valle Giulia all'alba*: lì, ad esempio, l'orchestra viene fuori a poco a poco, in un gioco di veli che se ne vanno, lasciandoti in ogni istante pieno di desiderio ma anche un po' in balìa di qualcosa che ti sfugge. Altre volte *Fontane di Roma* si agita in gesti di ubriacatura fonica, facendoti trovare a bagno nella più sfrenata ebbrezza che Respighi potesse immaginare. E anche lì ti ritrovi impotente, spaesato, smarrito ma terribilmente appagato: vedi la musica agitarsi, magari pensi che dovresti "seguire" un percorso, e invece hai le orecchie e il cuore fradici di un'emozione che difficilmente potrebbe essere più immediata. *(n.c.)*

IL PUBBLICO DEL TEATRO REGIO A MUSICA 2000

Sabato 23 ottobre alle ore 16, nella sede del Lingotto, verrà presentata la ricerca sul pubblico del Teatro Regio di Torino realizzata dall'IRES. Identità, comportamento e modalità del consumo culturale dei fruitori di un grande teatro musicale saranno occasione per un interessante dibattito.

appuntamenti

STAGIONE DI CONCERTI 1999-2000

Sabato 9 ottobre - Teatro Regio, ore 20.30
Orchestra del Teatro Regio
Pinchas Steinberg *direttore*

Haydn Sinfonia in la maggiore Hob. I n. 87
Mozart Sinfonia in re maggiore K. 504 (*Prag*)
Respighi *Fontane di Roma*, poema sinfonico

Sabato 16 ottobre - Teatro Regio, ore 20.30
Orchestra del Teatro Regio
Stanislaw Skrowaczewski *direttore*
Domenico Nordio *violino*

Brahms *Tragische Ouverture* in re minore op. 81
Bartók Concerto n. 2 per violino e orchestra
R. Strauss *Also sprach Zarathustra*, poema sinfonico op. 30

Orchestra del Teatro Regio di Torino

Strauss, Nietzsche e il pubblico

Quando nel 1896 presentò al pubblico *Also sprach Zarathustra* Strauss capì immediatamente di dover accompagnare la musica con qualche spiegazione: la gente era stupita, qualche volta ostile, e stentava a capire perché l'autore di *Tod und Verklärung* e di *Till Eugenspiegel* questa volta stesse cercando di infilare in un proprio poema sinfonico le pagine che undici anni prima Nietzsche aveva dedicato alle teorie del "Superuomo", della volontà di potenza, dell'eterno ritorno dell'uguale. Ci tenne dunque a precisare: «Non ho voluto scrivere musica filosofica né tradurre musicalmente la grande opera di Nietzsche. Mi sono proposto di tracciare un quadro dello sviluppo della razza umana dalle sue origini [...] fino alla concezione nietzschiana del "Superuomo"». Difendendosi in questo modo, Strauss lasciò per sempre i propri ascoltatori in un grave imbarazzo: se da un lato ci si può sentire esonerati dal cercare precise corrispondenze tra il libro e la partitura, dall'altro, dovendosi poi confrontare con i titoli delle singole parti - che, più che evocare, scandiscono le fasi dell'evoluzione umana - si ha l'impressione di dover conoscere Nietzsche per rendersi conto appieno del senso di questa musica.

Giovani ascoltatori crescono

Un progetto di divulgazione nelle scuole superiori

CITTÀ DI TORINO

di Paola Reverdini

«In nessun campo come quello musicale alcune caratteristiche della tradizione pedagogica italiana si sono manifestate con ripercussioni tanto limitanti e negative». Così osservava Giorgio Pestelli nella sua nota all'edizione italiana del libro di Ottó Károlyi *La grammatica della musica* (Einaudi, 1969), sottolineando come la trasformazione del sistema scolastico operata con la riforma Gentile portasse con sé una netta separazione tra attività cognitive e apprendimento di tecniche. «Ora è chiaro che la musica ha ricevuto raddoppiati gli inconvenienti di questo spiritualismo pedagogico, finendo con l'essere di fatto estromessa dalla scuola e confinata nelle scuole specifiche». Pestelli tuttavia concludeva salutando la recente (1963) introduzione dell'educazione musicale nella scuola media come una svolta decisiva, destinata ad avviare finalmente anche in Italia un processo di diffusione della cultura musicale su vasta scala. Una previsione purtroppo ottimistica, in quanto nell'arco dei trent'anni successivi non si sono in realtà registrati altri passi in avanti. La formazione musicale, inserita nei programmi del triennio medio inferiore, non trova tuttora prosecuzione e sviluppo nel quinquennio successivo, con il rischio di venire associata - nella mente di adolescenti che attraversano un delicato momento di maturazione - a una fase della propria crescita ormai conclusa e superata.

E' pur vero che tra le molte novità che stanno investendo la scuola media superiore, una in particolare riguarda proprio la musica, ed è la costituzione, decisa nel 1998 in via sperimentale dal Ministero della Pubblica Istruzione, di un centinaio di laboratori musicali (dotati di strumenti acustici ed elettronici, di attrezzature multimediali e di impianti di registrazione e di ascolto) sotto la responsabilità di un apposito coordinatore.

Il progetto *Le chiavi della musica* è nato nel 1996 proprio da una riflessione sulla perdurante assenza di ogni forma di informazione musicale all'interno di licei e istituti tecnici. Promossa dalla Divisione Servizi Culturali della Città di Torino, ideata e condotta da Marco Basso e Nicola Campogrande e realizzata in collaborazione con l'Unione Musicale e il Centro Jazz, l'iniziativa si propone finalità culturali di sensibilizzazione, più che formative in senso stretto e non verte esclusivamente sulla musica classica, ma anche sul jazz e sul rock, genere quest'ultimo che, pur godendo di larga popolarità tra i giovani, è spesso consumato in modo passivo e acritico.

Senza innalzare steccati tra musica colta ed extracolta, il progetto intende piuttosto suggerire l'importanza di porsi con attenzione consapevole di fronte a ogni forma di espressione musicale e di disporre di adeguati strumenti di comprensione e analisi. Gli incontri si svolgono nelle classi in orario di lezione e prevedono la presenza della musica dal vivo.

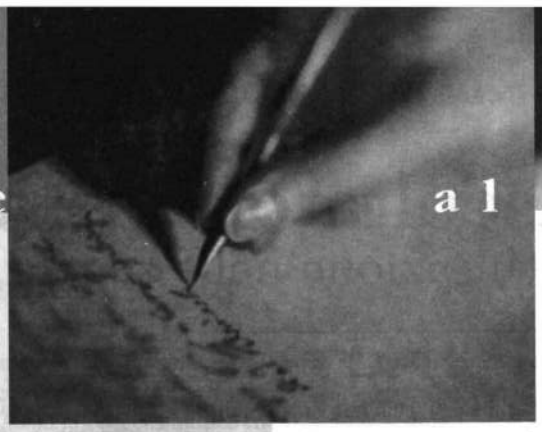
Per la musica classica questo si traduce nell'intervento di formazioni da camera (duo di flauti, quartetto d'archi) composte di giovani musicisti professionisti. Gli studenti vivono così, spesso per la prima volta, l'esperienza e l'emozione diretta di un breve concerto, quale momento conclusivo di un dialogo con coetanei professionisti, condotto da un musicologo o da un esperto, che li prepara a un ascolto attivo e partecipe. Analoga nella sostanza, anche se per ragioni pratiche non è prevista la partecipazione di complessi ma di singoli musicisti, l'impostazione degli appuntamenti dedicati al jazz e al rock, che illustrano le varie tecniche e correnti stilistiche.

Strumento di lavoro cui si collegano tutti gli interventi è la pubblicazione, redatta dagli stessi curatori, *Orecchie: istruzioni per l'uso*. Un'agile e divertente introduzione all'ascolto, ma anche un simpatico *vademecum*, ricco di consigli pratici, per affermare il concetto che «andare a concerto è una cosa normale». Il taglio degli interventi delle *Chiavi* è infatti volutamente lontano da quello di una lezione tradizionale, né il progetto si esaurisce all'interno della scuola. A esso è infatti legato il *passaporto musicale*, una tessera che consente agli studenti, a rotazione, di accedere gratuitamente ai concerti delle principali stagioni e rassegne concertistiche cittadine.

Nell'ambito dell'iniziativa *Occasioni di ascolto*, anch'essa promossa dalla Città di Torino, sono inclusi in quest'offerta tutti i concerti dell'Unione Musicale, dell'Accademia Corale "Stefano Tempia", dell'Orchestra Filarmonica di Torino. La disponibilità riguarda però anche altri enti e associazioni, in particolare l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Il *passaporto* non è quindi da intendersi come un semplice corollario, ma lo sbocco naturale di un percorso di sensibilizzazione all'ascolto, in quanto il libero incontro tra i giovani che vi hanno partecipato e l'offerta musicale della città, che come sappiamo è particolarmente ricca, rappresenta in fondo il vero obiettivo dell'iniziativa. Il *passaporto* fornisce tuttavia anche uno strumento concreto di verifica e i dati relativi al suo utilizzo effettivo si possono considerare sempre più incoraggianti.

Come già accennato, il progetto di cui sono qui delineate solo le linee essenziali, ma che comprende anche interventi di approfondimento, audizioni discografiche e incontri di aggiornamento per gli insegnanti, è stato realizzato per la prima volta nell'anno scolastico 1996-97, con l'approvazione del Provveditorato agli Studi. A ciascuna delle tre edizioni condotte finora hanno partecipato 56 classi di 14 istituti torinesi. Per il 1999-2000 l'iniziativa riprenderà con alcune novità, che riguarderanno sia il coinvolgimento più ampio di giovani musicisti, selezionati in collaborazione con il Conservatorio "G. Verdi", sia il rapporto con le scuole, alla luce della nuova normativa sull'autonomia didattica, che consente a esse di accogliere attività extracurriculari di tipo culturale, nell'ambito di uno specifico piano di offerta formativa.

lettere al giornale



«Avete pensato a un sito Internet?»

Torino, 15 settembre 1999

Ho visto con piacere la vostra rivista. Come semplice appassionato di musica, senza la pretesa di insegnare alcunché, mi permetto di fare delle piccole proposte, circa le cose che vorrei trovare sulle vostre pagine.
1. Perché non pubblicate, nei prossimi numeri, articoli, recensioni o almeno discussioni sugli eventi rilevanti delle stagioni torinesi? Mi sembra un peccato che passata la sera del concerto, più o meno riuscita, non se ne parli più.
2. Mi piacerebbe leggere articoli anche su spettacoli che riguardano altri generi (rock, jazz, ecc.).
3. Che ne dite di una storia a puntate della vita musicale torinese?
4. Avete pensato a un sito Internet?
Buon lavoro.

Francesco Costamagna

Gentile Lettore,
grazie dei suggerimenti. Sarebbe molto simpatico e utile se "Sistema Musica" fosse fatta anche, se non soprattutto, con il contributo dei lettori. Quanto al merito delle varie proposte, anche noi abbiamo pensato, nel comitato di redazione, a interventi sui nostri concerti e spettacoli; ci sono tuttavia due difficoltà. In primo luogo, i tempi di lavorazione: "Sistema Musica" viene chiuso in redazione circa venti giorni prima dell'uscita, per cui, per esempio di un concerto di ottobre non potremmo scrivere in novembre ma in dicembre. I tempi dunque finirebbero per essere troppo lunghi.
Per quanto riguarda gli altri generi musicali non c'è nessun pregiudizio; l'unico problema è trovare lo spazio, senza sottrarne ai programmi degli enti che fanno parte di Sistema Musica.
Su Internet stiamo ragionando.
La storia della vita musicale torinese è una bella idea, non è facile trovare chi sia in grado di scriverla. Comunque esistono alcune pubblicazioni sulla storia delle varie istituzioni musicali. Se volesse passare dalla nostra redazione, potremo per intanto farle omaggio di quella che Giorgio Pugliaro ha dedicato all'Unione Musicale.

Alberto Papuzzi

«Due copie sono troppe»

Torino, 8 settembre 1999

Non ci si può che rallegrare per la nascita di "Sistema Musica". Mi permetto però di fare un'osservazione che vuole essere costruttiva.
Ho ricevuto due copie della rivista. Ciò, suppongo, perché abbonato al Teatro Regio e alla stagione dell'Orchestra RAI: ma, allora, se fossi abbonato (magari!) a tutte e sei le istituzioni che hanno dato vita al progetto, significa che ne avrei ricevute sei copie?
Non mi sembra, nell'era dei computer, un bel biglietto da visita dell'intesa e del coordinamento opportunamente richiamati dall'Assessore Perone come essenziali alla realizzazione di un'iniziativa così importante per l'immagine di Torino, che si propone, giustamente, ambiziosi traguardi nazionali e internazionali.
Un po' di studio e qualche prova in più potranno facilmente eliminare certe piccole ma fastidiose stonature.
Buon lavoro e ancora congratulazioni e auguri.
Con i più cordiali saluti.

Michele Brignone

Gentile Lettore,
la Sua lettera mette il dito su un problema cruciale, che avevamo chiaro fin dall'inizio. Lo abbiamo affrontato con una società specializzata che ha ricevuto gli indirizzari dei sei enti che fanno parte di Sistema Musica e ha creato un nuovo indirizzario unificato: si è passati così da 28.000 a 21.000 nomi e indirizzi.
Sebbene siano state eliminate numerose sovrapposizioni, non siamo ancora riusciti a scremare tutti i doppioni, come testimonia la Sua lettera, perché l'informatica ha dei limiti. I vari indirizzari sono stati redatti in epoche diverse e con criteri diversi: per esempio via o piazza si possono scrivere per esteso o si possono indicare con v. o pz., che il computer legge come un altro indirizzo. Ci sono programmi che prevedono due campi diversi per cognome e nome, e campi che ne prevedono uno solo... Naturalmente si possono scorrere gli indirizzi uno a uno. Lo stanno facendo, ma ci vorranno mesi. La ringrazio della segnalazione, che ha dato l'occasione di spiegare ai lettori questo inconveniente. Naturalmente grazie anche per gli auguri. Ne abbiamo bisogno.

Alberto Papuzzi

appuntamenti

Villa Tesoriera

sabato 2 ore 17

Quartetto Antidogma Musica

Mahler, Ravel, R. Strauss

sabato 9 ore 17

Quartetto Veretti

Beethoven, Mozart, Brahms

sabato 16 ore 17

Trio Marinetti

Cui, Martinu, Rota, Françaix

sabato 23 ore 17

Xenia Ensemble

Mozart, Petrassi, Beethoven

ingresso libero

Questi quattro appuntamenti con la musica da camera fanno parte della rassegna ***Spartito e musica***, realizzata per il terzo anno consecutivo presso la Biblioteca Musicale "Andrea Della Corte" e promossa in collaborazione con il Coordinamento delle Associazioni Musicali di Torino.

Informazioni:
Vetrina per Torino, piazza San Carlo 159
Numero Verde: 800 01.54.75
www.comune.torino.it/cultura/musica/spartito.com

Conservatorio G. Verdi

domenica 3 ore 18
lunedì 4 ore 21
martedì 5 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Glinka
Ruslan e *Ljudmila*, ouverture

Čajkovskij
Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 35
Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36

mercoledì 6 ore 21

Antidogma Musica
22° Festival Internazionale di Musica Antica e Contemporanea

Ensemble Europeo Antidogma Musica
Progetto Europeo Festival di Torino, Orleans, Weimar

venerdì 8 ore 21

Camerata Strumentale "Alfredo Casella"

Ensemble Egschiglen
Odi e canti dei Monti Altai e Dunjingarav, danze e canzoni del Nord della Mongolia

domenica 31 ore 16.30

Associazione artistica Camerata Ducale

"A concerto con papà"

L. Mozart
Kindersymphonie in sol *(Sinfonia dei giocattoli)*

Bologna
Le campanelle

Viotti
Rondò in mi maggiore per pianoforte e orchestra

"Le musifavole"

Piccolo Regio Puccini

venerdì 1 ore 21

Identità e differenza

Ensemble Egschiglen
Armonie vocali e musica tradizionale della Mongolia

Informazioni:
Vetrina per Torino, tel. 800 01.54.75

martedì 12 ore 21

Antidogma Musica
22° Festival Internazionale di Musica Antica e Contemporanea

Ensemble für Intuitive Musik di Weimar
Musiche di Ensemble für Intuitive Musik di Weimar, Michael von Hintzenstern, Hans Tutschku

Informazioni:
Antidogma Musica, tel 011 54.29.36

lunedì 18 ore 18

Blues for the Ladies
Poesie afroamericane lette da **Piera Degli Esposti**. Presentazione della rassegna *Blues al femminile 1999*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, tel. 011 88.44.77

sabato 30 ore 21

Free Voices Gospel Choir
Concerto di musica gospel

Informazioni:
Iscos, tel. 011 660.46.06

Il Teatro Regio di Torino, da figura giuridica pubblica a figura giuridica privata

di Federica Bratto

Il lavoro svolto prende l'avvio da un approccio di carattere gestionale e organizzativo, finalizzato a evidenziare il funzionamento di un organismo di grande portata artistica e culturale.
Non si è voluto retoricamente sottolineare la complessità di un ente lirico, ma piuttosto analizzare anche e soprattutto in seguito alla trasformazione in fondazione, i possibili sviluppi operativi del sistema organizzativo e produttivo, tenendo presente che il passaggio a figura giuridica privata non significa solo il passaggio a diversa definizione sulla carta, ma piuttosto una velocizzazione del sistema di gestione della produzione e di uno sviluppo delle strategie di marketing e comunicazione. Naturalmente è stato possibile fare un'analisi di questo tipo solo attraverso il reperimento di dati direttamente in loco, vedendo così da vicino il meccanismo che caratterizza la gestione e la produzione di un evento spettacolistico di grande portata, l'opera lirica, e l'impegno di tutto il personale per la buona riuscita dell'evento stesso.
Partendo da alcune osservazioni preliminari sulla situazione degli enti lirici in Italia, con riferimento alle dinamiche della situazione legislativa degli ultimi anni, si è proceduto all'analisi e alla comparazione dei dati di gestione e produzione del Teatro Regio negli anni 1990-1996: particolare attenzione è stata rivolta alla contribuzione statale degli enti locali, alle entrate proprie e alle uscite, alle campagne di promozione e diffusione. A questo proposito è stato di notevole interesse osservare l'andamento crescente delle entrate di botteghino, dovuto alle iniziative dell'Ente quali il miglioramento della produzione artistica, la sperimentazione di nuove tecniche di marketing e comunicazione, le nuove politiche dei prezzi intese a favorire l'accesso a tutte le fasce di pubblico.
L'introduzione della politica dei prezzi è un indice positivo che differenzia il Teatro Regio da quegli enti che, fino a oggi, hanno puntato sul rincaro per coprire i vuoti di gestione e non hanno avuto altro effetto se non quello di ridurre l'accesso alle rappresentazioni a una fascia sempre più ristretta di spettatori: la soluzione di queste situazioni va cercata in misure di risparmio che non intacchino la qualità artistica della produzione e le attività di promozione dell'evento spettacolistico.
In un secondo momento si è proceduto ad analizzare il passaggio del Teatro da figura giuridica pubblica a figura giuridica privata. Anche in questa seconda parte si è partiti da una riflessione generale sulle motivazioni di tale passaggio e attraverso l'analisi della specifica legislazione si è cercato di comprendere se esista compatibilità tra forma istituzionale e realizzazione degli interessi dell'Ente nella sua dimensione cittadina e regionale così come in quella nazionale e internazionale. Si è ripensato al rapporto tra forma giuridica attuale, attività precedente e piani di gestione futuri e ai possibili vantaggi, soprattutto nell'espletamento dell'attività gestionale, della formula della privatizzazione, con l'individuazione di nuove formule strategiche che predispongano l'Ente ad avere capacità e risorse diverse per le diverse situazioni di mercato.
L'esistenza per il consumatore di offerte alternative e valide di servizi è sintomo di una capacità produttiva e promozionale che, nell'ottica privatistica, riesce a massimizzare la vendita di biglietti mantenendo una produzione valida ed eventualmente arricchita di elementi innovativi.
Il Teatro Regio, in questi ultimi anni, ha cercato di adeguare la sua struttura organizzativa alle esigenze di mercato con lo sviluppo di piani di marketing per la promozione dell'immagine, la raccolta di opinioni e il mantenimento dei contatti con le varie fasce di pubblico: dinamismo è il concetto chiave di questo delicato meccanismo dal quale dipende la piena realizzazione del Teatro Regio e la ricerca di un livello competitivo sempre più alto.
La parola "qualità" rimane il punto focale di ogni scelta che è stata fatta e tuttora viene fatta al Teatro Regio: qualità della produzione, dei servizi, delle attività parallele, perché non si dimentichi che non si parla più solo di opera ma di attività per le scuole, concerti in sede e itineranti, manifestazioni varie, visite guidate alla macchina scenica e così via. Tutto ciò per comprendere che tutto è evento spettacolistico o, in parte, ne caratterizza un aspetto.
Sono allo studio nuove linee di marketing che mirano a proiettare il Teatro anche nel panorama internazionale, oltre che al consolidamento sul piano nazionale.
Si è parlato di marketing: ebbene, uno spettacolo e il suo allestimento vengono ideati, sviluppati, prodotti e proposti al pubblico proprio come altri tipi di servizi; è importante, cioè, gestire questo servizio e differenziarlo da quelli concorrenti.
Il Teatro Regio verifica puntualmente il livello di soddisfacimento del pubblico cercando di interessarlo non solo al prodotto di per sé ma anche a tutti i meccanismi di produzione che lo caratterizzano e ai luoghi nei quali si sviluppa: anche le visite guidate all'interno del Teatro alle quali si accennava poc'anzi sono da intendere in questo senso, così come lo sono i laboratori di ricerca teatrale, i seminari, le presentazioni delle opere e così via.
E' giusto pensare che questi enti vadano svecchiati ma si deve tenere in debita considerazione che, dietro un'apparente musealità, si cela un organismo la cui attività sta poco alla volta sviluppando linee di promozione e diffusione della musica e delle altre attività parallele contribuendo all'estensione della fruibilità del patrimonio musicale.
Il fatto di poter conoscere da vicino i meccanismi di produzione di un ente di questa portata ha permesso di osservare e di riscontrare un'ampia collaborazione interna, finalizzata a ottenere il massimo del risultato: la riuscita dell'evento e l'apprezzamento del pubblico. Il coordinamento delle attività degli uffici addetti alla promozione e alla comunicazione fa sì che il Teatro somigli sempre più a una vera azienda di servizi per il pubblico che ripaga con la sua partecipazione. Il ringraziamento va dunque a tutti coloro che credono nell'istituzione musicale e operistica, al suo ruolo culturale ed educativo, e a tutti coloro che lavorando all'interno di un ente di tal genere si impegnano per ottenere risultati artistici di qualità sempre superiore e concorrenziale.

Tesi di laurea
relatore: Lamberto Trezzini
candidata: Federica Bratto
anno accademico 1998-99
Università di Bologna-DAMS

da non perdere

Discovering "Così fan tutte"
An Interactive Journey into the World of Mozart's Opera

La più recente incisione della mozartiana *Così fan tutte* porta la firma di René Jacobs alla guida del Concerto Köln e di un cast privo di stelle ma omogeneo e appropriato sul piano stilistico. Ciò che distingue l'elegante cofanetto Harmonia Mundi dalle altre incisioni in commercio è la presenza al suo interno di un *cd-rom* in lingua inglese. Con una grafica accattivante e una iconografia ricercata, i vari *link* illustrano il contesto storico e culturale nel quale l'opera nacque, ne analizzano l'organico strumentale, i registri vocali e la struttura formale. Una serie di tavole sinottiche confronta l'evolversi della carriera mozartiana con la vita sociale dell'epoca e una sintetica antologia raccoglie i più acuti giudizi sull'opera. Infine viene riprodotto il libretto, corredato da un rapido sistema di ricerca e da tantissimi esempi musicali.

Harmonia Mundi s.a. - Mas de Vert F-Arles - 1999